teatro do pequeno Gesto

A configuração da cena moderna

Diderot e Lessing

Fátima Saadi

A configuração da cena moderna

Diderot e Lessing

Fátima Saadi

Ficha Técnica

2017 © Fátima Saadi

REVISÃO DE TEXTOS
Paulo Telles

DESIGN GRÁFICO
Mayara Zavoli

ISBN 978-85-54943-00-4

Edições Virtuais Pequeno Gesto
www.pequenogesto.com.br

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

S111c

Saadi, Fátima, 1955-
A configuração da cena moderna – Diderot e Lessing / Fátima Saadi. – Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2018.
1 recurso eletrônico (322 p.): ePub.

Disponível em: <www.pequenogesto.com.br/edicoesvirtuais>

ISBN 978-85-54943-00-4

1. Teatro - Estética - Séc. XVIII. 2. Teatro - Encenação. 3. Diderot, Denis, 1713-1784. 4. Lessing, Gotthold Ephraim, 1729-1781. I. Título.

CDU: 792
CDD: 792.02

Para meu irmão, David Saadi,
com amor e admiração.

Índice

6 Agradecimentos

9 Apresentação

13 Primeiras considerações

30 Diderot

- Revendo a cena
- O sistema
- O gênio
- *Tableau*
- Pantomima
- *O Paradoxo*: o ator no conjunto cênico

123 Lessing

- Um convite
- Arena teatral
- Teatro Nacional de Hamburgo: ação anterior
- A cidade livre de Hamburgo
- Malogro
- A *Dramaturgia de Hamburgo*
- Artes do espaço, artes do tempo
- O teatro
- Autonomia
- Olhar crítico
- A trama dos elementos

261 A cena moderna

298 Posfácio

304 Bibliografia

Agradecimentos

Costuma-se repetir que a escrita é trabalho solitário. E é mesmo. Mas na solidão ecoam muitas vozes, às quais é preciso agradecer, sempre, pela interlocução, pelo estímulo, pelas sugestões de leitura, pelas leituras, pelas críticas, por tudo, enfim, que constitui o pano de fundo de um livro.

Gostaria, então, de expressar minha profunda gratidão a todos aqueles que acompanharam e contribuíram para que este livro tomasse corpo.

Agradeço, com amor, a Antonio Guedes pela temporada lisboeta. Sem esse intervalo em nosso corrido cotidiano carioca, acho que *A configuração da cena moderna – Diderot e Lessing* não teria acontecido.

A Ângela Leite Lopes pela interlocução de toda uma vida.

Agradeço ao germanista Jean-Jacques Alcandre, da Universidade Marc Bloch, de Estrasburgo, que ajudou a estabelecer os contornos do objeto de pesquisa de *A configuração da cena moderna*, desde sua preparação como tese de doutoramento defendida na Escola de Comunicação da UFRJ, em 1998, sob a orientação de Márcio Tavares d'Amaral, a quem também agradeço.

A João Roberto Faria, que alia, em suas pesquisas, o rigor e a elegância do estilo e que é o mestre dos alfarrábios. O presente que me fez da edição original dos *Souvenirs* de Antoine sobre o Théâtre-Libre foi decisivo na redação do capítulo final deste volume.

A Béatrice Picon-Vallin, por sua disponibilidade e generosidade. Ao longo destes muitos anos de amizade e parceria profissional, fui brindada com uma verdadeira biblioteca sobre o teatro russo, em especial sobre Meyerhold, o que foi da maior utilidade para este trabalho.

A Elena Vássina e Fernando Gil de Andrade, porque dominam os segredos de outras línguas e compartilham com alegria esse saber.

A Flora Süssekind, Silvana Garcia, Vanessa Teixeira de Oliveira, Walter Lima Torres, Pedro Süssekind, Edélcio Mostaço, Angela Salles e Maria Campos Saadi pelas preciosas sugestões.

A Alberto Gouveia que tornou acessíveis para mim, a partir de Nova Iorque, textos que pareciam impossíveis de conseguir e a Ricardo Bigi de Aquino que acompanhou com paciência e afeto as idas e vindas da composição deste livro.

Apresentação

O livro de Fátima Saadi é uma reelaboração de sua tese de Doutorado, defendida há vinte anos (*A configuração da cena moderna*, 1998) e se beneficia do amadurecimento da autora ao longo deste tempo, não apenas no tocante ao seu domínio da história do teatro e da teoria dramática, mas também no que diz respeito ao exercício da prática da criação teatral, pois ela tem exercido a função de dramaturgista no Teatro do Pequeno Gesto desde a sua criação, em 1991. Uma dupla competência com esse grau de excelência é coisa muito rara e por isso merece, de saída, ser destacada.

O trunfo deste estudo é exatamente o fato de ele se situar na articulação entre os escritos teóricos, a dramaturgia e a concretização cênica do espetáculo. Essa relação não é óbvia, de modo algum. Ela é o resultado de uma evolução, de uma conquista da autonomia da criação teatral em relação ao campo da literatura: a fase de realização do espetáculo assume importância no teatro europeu a partir da metade do século XVIII, em especial na obra dramática e nos escritos teóricos de Denis Diderot e de Gotthold Ephraim Lessing. Fátima Saadi nos oferece assim a história de uma emancipação: o teatro do século XVIII se libera da tutela do classicismo francês, ele próprio baseado numa interpretação muito particular da teoria e da escrita dramática da Antiguidade clássica.

A confrontação teórica de Diderot e Lessing com a *Poética* de Aristóteles é, portanto, essencial, além, claro, da importância decisiva atribuída por ambos à realização cênica e à atuação (em especial à revalorização da obra de Shakespeare que

as interpretações de David Garrick propiciaram). Mas esse movimento de emancipação passa também por uma abordagem global dos fatos artísticos que derruba as barreiras entre as disciplinas no âmbito da arte. Diderot, por meio de suas referências e análises no campo da pintura, e Lessing, a partir das artes plásticas (da estatuária em especial), desencadeiam um movimento que mais tarde fará da representação teatral um espetáculo global no qual o texto é apenas um dos elementos constitutivos, que renasce a cada série de representações. Será essa passagem para a era da encenação, oficialmente assumida ao fim do século XIX, que Fátima Saadi apresenta e analisa em seu indispensável capítulo final.

Este livro permite, portanto, lançar um olhar privilegiado sobre uma fase decisiva da evolução do teatro europeu, mas não só isso: ele discute a criação teatral em geral, a partir da multiplicidade de seus elementos constituintes, textuais e cênicos. Enfim, e não menos importante, o livro nos permite constatar como a criação teatral e a reflexão que a acompanha são um marcador privilegiado, até mesmo um agente direto, da evolução social e da troca intercultural. O século XVIII europeu é, a esse respeito, de uma riqueza espantosa e merece por esse motivo toda a atenção num momento como o nosso, em que o imobilismo e o ensimesmamento parecem cada vez mais dominar os espíritos no mundo todo.

Nosso reconhecimento, pois, a Fátima Saadi por ter lançado um olhar ao mesmo tempo agudo e apaixonado sobre a criação teatral europeia. Professor na Universidade de Estrasburgo

(germanista especializado nos estudos teatrais e culturais), acompanhei o longo e produtivo percurso de elaboração do que agora se apresenta, dos primeiros momentos da pesquisa até a "reinvenção" da tese. Uma amizade "franco-brasileira" de mais de vinte anos se desenvolveu entre nossas famílias, permitindo uma troca constante a respeito das nossas sociedades e do estado da cultura em cada uma delas. A pesquisa universitária seria mesmo abstrata e distante da cultura viva? Deixo aos leitores e amigos brasileiros a tarefa de avaliar e decidir...

Jean-Jacques Alcandre

Professor emérito da Universidade de Estrasburgo

Primeiras considerações

As obras que tratam do surgimento da encenação teatral ao fim do século XIX, na Europa,[1] costumam enfatizar os antecedentes imediatos do fenômeno que pode ser definido como a criação de um sentido global e singular para cada espetáculo.

Jean-Jacques Roubine, em *A linguagem da encenação teatral,* sublinha a importância das três últimas décadas do século XIX para que ocorresse o salto entre a atividade de organização material dos elementos de uma montagem e a criação de um conceito original para o espetáculo, por parte do encenador, secundado por sua equipe.[2]

Bernard Dort afirma que houve um salto dialético, a partir da atividade de Antoine, e se pergunta pelos fatores que fizeram com que essa mutação só se produzisse no fim do século XIX, visto que "aparentemente, [ela] poderia perfeitamente ter ocorrido no século XVIII".[3]

Os dois autores enfatizam a multicausalidade do surgimento da encenação, que equivale a um corte epistemológico na área da criação teatral. Para ambos, a utilização da iluminação elétrica

---

1 Poderíamos citar, por exemplo, André Veinstein. *La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*. Flammarion, 1955; Bernard Dort. O *teatro e sua realidade*. Trad. Fernando Peixoto. São Paulo: Perspectiva, 1977, em especial os ensaios *A encenação, uma nova arte?* (p. 61-69) e *Condição sociológica da encenação teatral* (p. 83-99); e Jean-Jacques Roubine. *A linguagem da encenação teatral 1880-1980*. Trad. Yan Michalski. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

2 Jean-Jacques Roubine, op. cit., p. 17.

3 Bernard Dort. Condição sociológica da encenação teatral. In: *O teatro e sua realidade*, op. cit., p. 89.

nos teatros, a partir de 1880, tornou possível a materialização de novas formas expressivas. E essas formas tanto podiam estar em consonância com a demanda dos naturalistas por mais verdade cênica, traduzida pela reconstituição minuciosa do ambiente social apresentado nas peças encenadas, quanto manifestar o desejo dos simbolistas de trazer à cena uma visão poética e abstrata do real. As duas correntes, opostas em quase tudo, irmanavam-se na denúncia do convencionalismo, da mediocridade e do mercantilismo do teatro comercial da época, no qual imperavam as comédias de *boulevard* e o melodrama.

Além disso, são mencionadas por Roubine e Dort a ampliação e a variedade do repertório, decorrentes da maior facilidade de deslocamento. Por um lado, a malha ferroviária, implantada na Europa continental a partir de 1820, expande-se decididamente de meados do século XIX em diante, e, por outro lado, verifica-se maior permeabilidade das fronteiras nacionais, tanto do ponto de vista político quanto cultural. O intercâmbio entre as diversas nações europeias propiciou a tradução de peças cuja montagem não apenas exigiu um trabalho de pesquisa a respeito de temáticas e ambientes pouco familiares ao público ao qual se destinavam, mas, sobretudo, levou à criação de convenções teatrais específicas, distintas das que eram habitualmente utilizadas no país de chegada do texto. Bernard Dort acredita que a busca de soluções cênicas originais, não só para aclimatar peças estrangeiras, mas também para realizar novas leituras de peças clássicas, ou ainda para criar espetáculos baseados em materiais textuais não dramáticos (como fizeram, muitas vezes os simbolistas), foi uma das principais razões do surgimento

do encenador.[4] Nesses casos, era preciso tomar uma decisão propriamente cênica tanto para oferecer uma visão pessoal de peças distantes no tempo e/ou no espaço quanto para transpor para a cena textos não destinados originalmente a ela.

A ampliação e a heterogeneidade do público das grandes cidades europeias nas últimas décadas do século XIX também são apontadas como fator facilitador para as novas tendências. Um público numeroso e variado oferecia mercado para propostas originais e mesmo os gêneros consagrados podiam ser mostrados de um modo novo.

Bernard Dort enfatiza ainda que a historicização do repertório foi decisiva para a afirmação da encenação. A dramaturgia clássica passou a ser apresentada de forma a marcar a distância que a separava dos espectadores do fim do século XIX. Para isso, os encenadores reproduziam em seus espetáculos algumas das condições cênicas da época da montagem de estreia do texto. Nas demais peças, em especial nas de viés naturalista, era recriado o ambiente social em que a trama se desenrolava e no qual os personagens evoluíam.[5]

O surgimento do encenador, ao fim do século XIX, é, efetivamente, uma novidade radical, que abre amplas perspectivas para a criação teatral e para a reflexão teórico-crítica. Seria possível

4 Bernard Dort. Le texte et la scène: pour une nouvelle alliance. In: *Le spectateur en dialogue*. Paris: P.O.L., 1995, p. 271.

5 Bernard Dort. Condição sociológica da encenação teatral. In: *O teatro e sua realidade*, op. cit., p. 97-98.

definir a encenação como a decisão – original e específica para cada montagem – a respeito da relação que entre si estabelecerão os diversos elementos cênicos. Para que uma equipe de criação trabalhe de maneira consciente e explícita na estruturação dessa articulação entre os elementos da cena, é preciso que o espetáculo seja compreendido como um artefato de produção de sentido. Para tanto, é essencial que cada um dos elementos cênicos seja reconhecido em sua especificidade.

Não creio que, como aventou Bernard Dort, a encenação pudesse ter surgido no século XVIII, porque nesse momento o texto ainda estava em posição de hegemonia absoluta em relação aos demais elementos cênicos. Não se pode falar de encenação sem que tenha sido claramente configurada a individualização de cada um dos componentes da cena, condição essencial à criação de arranjos variados e originais entre eles, traço definidor do conceito de encenação. No entanto, acredito que a longa elaboração das condições de possibilidade de sua eclosão se inicia na década de 1750. É então que começam a ser contestadas com veemência as regras poéticas disseminadas a partir do classicismo francês e que haviam sido adotadas por grande parte dos artistas europeus como padrão universal de bom gosto. E é bom lembrar que essas regras se referem todas ao texto, que o texto é o elemento primordial do teatro declamado e que este é avaliado segundo normas que praticamente ignoram os demais elementos cênicos.

Segundo os ditames clássicos, o artista deveria construir um modelo a partir da abstração das variações do real. Sua primeira tarefa era buscar o substrato comum aos fenômenos

que desejava abordar. A generalização assim obtida era depurada, aperfeiçoada, resultando em um construto cujo referente era a "bela natureza". De meados do século XVIII em diante, o entusiasmo pelo empirismo fez com que muitos artistas preferissem trabalhar a partir da "natureza bruta", isto é, da natureza percebida em sua variedade, sem nenhum aperfeiçoamento ou embelezamento. Embora as regras não tenham sido rejeitadas em bloco, nem de uma só vez, sua abstração começa a ser combatida em nome da singularidade da experiência que o artista deseja manifestar em sua obra. A nova postura alinha as artes com o movimento que se processou nas ciências a partir do fim do século XVII, quando se deu a passagem de um paradigma baseado na abstração matemática, o paradigma cartesiano, para outro, baseado na observação da natureza e na experimentação, o paradigma newtoniano.

Essa mutação se expressa com clareza na obra de dois autores que, em contextos culturais diferentes, levantaram, tanto em sua reflexão teórica quanto em seu trabalho dramatúrgico, questões cruciais a respeito do teatro, sua especificidade e sua autonomia. Foram eles Denis Diderot (1713-1784), na França, e Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), no domínio germânico. Eles se integraram ao movimento mais amplo que foi, aos poucos, tornando o teatro uma questão para si, pressuposto essencial à elaboração do conceito de encenação.

Minha proposta é rastrear em alguns escritos de Diderot e de Lessing elementos que nos permitam acompanhar e compreender a passagem entre a poética de gêneros – que considerava o teatro

a partir do texto dramático – e a estética teatral, que leva em conta o espetáculo e as relações estabelecidas entre todos os seus componentes cênicos. Essa transição vai mesclar a tradição, sobretudo a aristotélica, e os valores do Iluminismo, movimento que se caracteriza por sua busca de liberdade de pensamento, pesquisa e criação. Disso resultará a reconfiguração do campo mimético pela introdução de novos temas, e, sobretudo, pela novidade na forma de apresentá-los: a abstração da bela natureza clássica dá lugar à concretude da natureza bruta e se opera, em consequência, a passagem do reino do verossímil para o império do verdadeiro, com sua predileção pelos procedimentos que reforcem a semelhança entre aquilo que é apresentado e o real.

Para que essa transição acontecesse foi necessário construir um novo olhar sobre o teatro, valorizando-o em sua vertente cênica. Até meados do século XVIII, uma peça se definia pelo gênero ao qual pertencia (*grosso modo*, tragédia, comédia e pastoral) e a forma de sua apresentação era determinada por esse pertencimento, daí um mesmo cenário poder ser utilizado para a montagem de diferentes tragédias, por exemplo. A partir de então, as fronteiras entre os gêneros vão se tornando mais fluidas, permitindo o surgimento de gêneros híbridos como o drama sério, em que há traços de tragédia e de comédia. Além disso, os elementos não textuais do espetáculo vão adquirindo importância e passam a participar da produção de sentido, antes restrita quase que exclusivamente ao texto dramático.

A máxima de Horácio "*Sapere aude*!" (Ousa saber!), retomada por Kant, sintetiza o programa do Século das Luzes e pode ser estendida

a todos os campos do conhecimento e da criação, ressalvadas as variantes nacionais e os diferentes movimentos que o Iluminismo abarcou em seus quase cem anos de vigência, entre 1680 e 1790, aproximadamente.[6] Essa exortação está na base do relativismo nascente, que vem abalar certezas e regras, conduzindo a novas interpretações da natureza, da religião, da sociedade, da arte, enfim de todos os âmbitos da vida e do pensamento sobre ela. A *Enciclopédia*, da qual Diderot foi editor por quase 30 anos, antecipa essa incitação: ela pretendia reunir e catalogar *tudo* o que já havia sido produzido no campo das ciências, das artes e dos ofícios, tornando dignas de estudo atividades até então relegadas a um plano inferior por sua concretude e materialidade. Ao frequentar os ateliês dos pintores para se documentar com vistas à redação de seus *Salões* de artes plásticas, que inauguram, na França, a crítica nesse domínio, Diderot inclui na apreciação das obras o interesse pela feitura, pela execução, pela técnica pictórica, ampliando assim a perspectiva do crítico e convidando o fruidor a enveredar por novos caminhos em sua percepção da arte. A valorização do concreto, do palpável, tem relação com a ascensão da burguesia e com o domínio que ela exerce sobre a natureza, instrumentalizada em seu proveito pela Revolução Industrial. A crescente importância que os elementos materiais da cena teatral assumem a partir do século XVIII está ligada também a essa valorização do concreto.

6 O conceito de *Aufklärung*, na definição que Kant lhe atribui, refere-se ao processo pelo qual o homem corajosamente abandona a minoridade pelo livre uso do entendimento. Cf. Immanuel Kant. Resposta à pergunta: Que é "Esclarecimento"? In: *Textos seletos*. Trad. Raimundo Vier. Petrópolis: Editora Vozes, 2005, p. 63-71.

Ao longo desse século, na França, a burguesia conquista as salas de espetáculos, como etapa preliminar da conquista do poder político, como mostra Martine de Rougemont em *La vie théâtrale en France au XVIII*e *siècle*.[7] E a burguesia não só quer se ver em cena, retratada com o respeito que considera devido à sua crescente importância econômica, como quer tirar o maior proveito possível do acontecimento teatral, que, para além de seu caráter social e festivo, funcionava como tribuna e caixa de ressonância de ideias e valores disseminados pelo Iluminismo.

Os novos temas trazidos à baila pelo drama sério são, em geral, abordados a partir de uma óptica privada, particular. No entanto, a mesma seriedade com que são tratados os dilemas dos personagens da tragédia clássica rege a apresentação dramatúrgica da família nuclear e de seus problemas. Os conflitos de amor, a educação dos filhos, o trabalho, as difíceis relações entre as classes sociais sobem à cena e são apresentados de maneira que se possa deles extrair uma reflexão moral de aplicação prática – esse é o ganho da festa teatral.

No século XVIII, a Alemanha ainda não se configurara como nação, sendo, na verdade, um conglomerado de numerosas unidades políticas organizadas sob diferentes regimes de governo, monárquicos, em sua maioria. Ali a burguesia tinha pouca expressão social e política e a luta de alguns pensadores e artistas contra o classicismo disseminado a partir da França se

7 Martine de Rougemont. *La vie théâtrale en France au XVIII*e *siècle*. Paris, Genève: Champion-Slatkine, 1988, p. 217 e ss.

revestiu de uma aura patriótica. Lessing foi um dos paladinos dessa batalha. A hegemonia da poética clássica francesa em território germânico foi rejeitada por ele por dois motivos principais. Em primeiro lugar, por considerar infiel a Aristóteles a releitura da *Poética* feita pelos eruditos reunidos por Richelieu na Académie Française, fundada em 1635. Seus integrantes retomaram e desenvolveram o interesse dos humanistas italianos da Renascença pela teorização a respeito da tragédia grega. Para Lessing, essa leitura se apegava mais à letra do que ao espírito do comentário aristotélico e, por isso, acabou por privilegiar a rigidez na aplicação das regras, apresentadas como condição indispensável ao êxito dramatúrgico, em vez de se preocupar com os meios capazes de produzir e intensificar o efeito trágico. Além disso, argumentava ele, a tragédia francesa seria incompatível com o espírito germânico, mais afeito à liberdade narrativa e ao painel social característicos do teatro elisabetano do que às tragédias de Corneille e Racine, ou às tentativas setecentistas de Voltaire de revitalizar o estilo trágico.

A arte se tornou então uma arena em que podiam ser manifestadas as tensões entre o gosto das cortes alemãs, alinhado com a cultura francesa, e o gosto da parte da *intelligentsia* burguesa que defendia a cultura germânica. Não havia, na Alemanha de então, um mercado consumidor capaz de sustentar os criadores para além do mecenato da aristocracia e da igreja. A luta do artista para se libertar das imposições de seus patronos e se expressar de modo original em sua obra ecoa o embate entre o gosto cortesão afrancesado e a tentativa de criação de uma arte nacional. Os belos estudos de Norbert Elias, reunidos em *Mozart. Sociologia*

de um gênio, demonstram como, na segunda metade do século XVIII, os assomos individuais de revolta se destinavam, em geral, ao fracasso. Em 1781 Mozart se desentende com seu mecenas, o arcebispo de Salzburg, e se instala em Viena acreditando que lá poderia compor livremente e viver da apresentação de suas obras. No entanto, o mercado era pequeno e volúvel, as dívidas se acumularam e Mozart morreu na miséria aos 35 anos.[8]

Embora problemática em ambos os países, a inserção do intelectual burguês na vida pública da França era bem mais sólida que na Alemanha. Para termos uma ideia da situação, basta comparar a trajetória profissional de Diderot com a de Lessing. Apesar de todos os percalços enfrentados por Diderot – e não foram poucos: da prisão por impiedade em 1749 à proibição régia de circulação da *Enciclopédia*, que foi também incluída no índex de obras condenadas pela igreja católica – ele conseguiu viver (embora modestamente) de sua atividade intelectual como autor, editor e crítico de arte. Sua trajetória, porém, foi ascendente e, ao fim da vida, ele pôde oferecer um dote considerável à sua filha Marie-Angélique, quando ela se casou, empregando nisso o que apurou com a venda, em usufruto, de sua biblioteca à Imperatriz Catarina II, da Rússia.[9]

Lessing jamais teve tranquilidade financeira, com exceção dos períodos em que trabalhou como assalariado exercendo

8 Norbert Elias. *Mozart. Sociologia de um gênio*. Trad. Sergio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.

9 Pierre Lepape. *Diderot*. Paris: Flammarion, 1991, p. 295 e 365-366.

funções laterais à sua vocação como autor, tradutor e crítico. De 1760 a 1764, foi secretário particular do general Tauentzien, encarregado da emissão de moeda para o esforço alemão na Guerra dos Sete Anos. Nessa função, Lessing viu de perto como se podia enriquecer às custas do dinheiro público. Em 1767, ele deixa Berlim e vai para Hamburgo, onde exerceria a função de *Dramaturg* do recém-criado Teatro Nacional que, apesar do nome, era uma iniciativa privada. Nessa ocasião, vende metade de sua biblioteca para investir na criação de uma editora e distribuidora que forneceria aos livreiros obras dos mais renomados autores alemães. No entanto, o sistema proposto por Lessing – vendas à vista, com entrega postal – não conseguiu concorrer com o das grandes feiras anuais de Leipzig e Frankfurt, que ofereciam aos compradores prazos de doze meses para pagamento.[10] Assim, o fracasso do Teatro Nacional de Hamburgo, que faliu em menos de dois anos, veio se somar à ruína do empreendimento de Lessing e este teve que aceitar o posto de bibliotecário do Duque de Wolfenbüttel, na corte de Brunswick. Para aumentar o seu magro salário, Lessing, que ganhava cinquenta vezes menos que o encarregado das festas da corte, publicou alguns textos teológicos que dizia pertencerem ao acervo da biblioteca. Um carrancudo pastor se levantou contra os escritos, que considerou heréticos, e o Duque simplesmente cancelou a liberdade de publicação de que Lessing usufruía... O orgulhoso polemista burguês acabou seus dias como funcionário subalterno numa corte onde o trabalho intelectual valia muito pouco.

10 Hug Barr Nesbet. *Gotthold Ephraim Lessing*. His life, works and thought. Oxford: Oxford University Press, 2013, p. 380-383.

Em um contexto de mudanças sociais, epistemológicas e culturais, a reflexão crítica sobre a arte vai distinguir cada vez com mais acuidade os princípios de cada um dos domínios da criação artística. O *Laocoonte* de Lessing se ocupa, como esclarece seu subtítulo, com as "fronteiras da pintura e da poesia", isto é, com os limites e especificidades das artes do espaço e das artes do tempo. No caso do teatro, a progressiva importância que os elementos não textuais vão assumindo na prática cênica se faz acompanhar de considerações sobre suas características, sua história e seu papel no espetáculo. No século XVIII são publicados os primeiros manuais de atuação, uma série de livros de memórias de atores, numerosos tratados de cenografia e de arquitetura teatral, as primeiras críticas jornalísticas (em geral dedicadas ao texto) e alguns ensaios sobre as reformas que o teatro deveria empreender para se adequar a seu tempo.[11] Um novo objeto de estudo e reflexão está se constituindo: o espetáculo. E um século e meio se passará até que ele se torne sinônimo de teatro, ocupando, nas análises teatrais mais instigantes, o lugar que antes pertencia ao texto.

11 Apenas para dar alguns exemplos na área da atuação e do espaço teatral, podemos citar, no âmbito da França e da Alemanha: *Le comédien*, de Rémond de Sainte Albine (1747); *L'art du théâtre,* de François Riccoboni (1750); *Ideen zur einer Mimik* (1785-1786, traduzido na França em 1788), de Johann Jacob Engel; as *Memórias* de Mlle. Dumesnil em resposta às que Mlle. Clairon publicou em 1799; e as do autor e ator alemão Iffland, concluídas em 1798; *Projet d'une salle de spectacle pour un théâtre de comédie*, de Charles Nicolas Cochin (1765); *Véritable construction extérieure d'un théâtre d'opéra*, do Chevalier de Chaumont (1766); e *Essai sur l'architecture théâtrale*, de Pierre Patte (1782).

As dificuldades para a construção desse novo objeto se manifestam, por exemplo, na inflexão sofrida pela *Dramaturgia de Hamburgo*. O projeto inicial de Lessing era tomar como tema de suas observações os espetáculos montados pelo Teatro Nacional de Hamburgo. No entanto, a partir do comentário de número XXV, seu intento teve que ser abandonado, e ele se voltou para a análise dos textos apresentados. Instado a escrever apenas elogios, funcionando como garoto-propaganda da empresa, Lessing preferiu recuar.

Os percalços que o pensamento sobre teatro enfrentou até que o espetáculo fosse reconhecido como o tema central da reflexão teatral moderna transparecem também no conjunto constituído pela peça de Diderot *O filho natural* e pelos três diálogos críticos que a acompanham. Isso se evidencia mais especialmente no embate entre as novas propostas cênicas, defendidas por Dorval, que é protagonista e autor fictício da peça, e a *doxa*, em boa parte herdada do classicismo francês, defendida pelo personagem Moi (Eu). A discussão se detém longamente no caráter público ou privado da representação do drama *O filho natural*: se a peça tiver como objetivo ser simplesmente uma celebração em família, um memorial dos fatos, apresentados no lugar mesmo onde aconteceram e pelas próprias pessoas envolvidas naquela história, Dorval poderá se permitir algumas inverossimilhanças, que seriam imperdoáveis se, ao contrário, ele aspirar ao palco de algum teatro público, onde as regras e conveniências têm que ser respeitadas. O que nos chama a atenção é que o texto dramático está sendo discutido não mais a partir de seu gênero, mas com base no modo de apresentação pretendido – privado

ou público – e no protocolo que o acompanha em cada um dos casos. O desejo de reviver a realidade tal como ela se passou, transformando-a em um ritual familiar, sem espectadores, alterna-se com a necessidade de formalizar o real para assim poder recuperá-lo artisticamente. Essa oscilação sintetiza o dilema do pensamento sobre arte naquele momento de transição entre uma forma altamente abstrata como a tragédia clássica e o desejo de reproduzir a realidade do modo mais fidedigno possível. O naturalismo, que se manifestará ao fim do século XIX, é herdeiro direto desse desejo e dessa pretensão.

Quando o conjunto *Filho natural/Conversas* foi escrito, em 1757, ainda se admitiam espectadores sobre o palco, acomodados em assentos vendidos a peso de ouro. Essa prática havia se iniciado em 1637, com o sucesso das apresentações de *O Cid*, de Corneille, e se disseminou por outros teatros da França e da Europa. No palco da Comédie-Française, dispostas em semicírculo, havia duas fileiras de banquetas de cada lado do espaço de representação, com capacidade para mais ou menos 150 pessoas no total. Uma balaustrada e uma grade de ferro dourada separavam esses espectadores da ação que se desenrolava no centro do proscênio. Em dias de grande afluência era possível acomodar outras cinquenta pessoas de pé atrás das banquetas.[12] Pode-se imaginar o prejuízo que esse hábito causava ao bom desenvolvimento

12 Ver comunicação de André Blanc sobre a Comédie-Française na jornada promovida em 9 de maio de 1979 pelo Centre de recherche sur le théâtre européen da Université Paris-Sorbonne, sob o tema geral Le théâtre en Europe à l'époque de la Guerre des Sept Ans (1756-1763), e publicada na revista *Dix-huitième siècle*, Paris: Société française d'étude du XVIII^{e} siècle, n. 13, p. 217-218, 1981.

das apresentações. Em 1759, o Conde de Lauraguais ofereceu uma polpuda indenização à Comédie para que ela se dispusesse a abrir mão da renda obtida com as banquetas de proscênio e fizesse as alterações necessárias à nova configuração do palco. A Comédie foi pioneira na abolição dessa prática que, no entanto, persistiu por um bom tempo em outros teatros.

Ora, nada poderia ser mais danoso ao desejo de reprodução verdadeira dos ambientes apresentados pela trama da peça do que essa intervenção extraficcional no quadro cênico. Daí a defesa por parte de Diderot da homogeneidade entre os elementos que compõem o quadro visual emoldurado pelo arco de proscênio. A pintura lhe serve de exemplo: tudo o que figura em uma tela apresenta algum grau de formalização. E a pintura de gênero, que retrata cenas domésticas ou do dia a dia, serve de modelo para a representação do drama sério, que se ocupa prioritariamente da vida privada de seus personagens. Mais do que a temática, que aproxima as duas formas artísticas, Diderot admira a estruturação desses quadros, nos quais os personagens estão absortos em suas ações e o espaço se organiza e é povoado como na vida real, fechando-se sobre si mesmo. O lugar do espectador fica assim claramente definido: é da plateia que ele deve observar a representação. Em consonância com isso, modifica-se também a decodificação da representação cênica por parte do público: a identificação com o que é visto passa a ser direta, sem a salvaguarda da distância que a abstração da *bela natureza* estabelecia entre a cena e o espectador. A verossimilhança clássica e suas conveniências (*bienséances*) foram substituídas pelo verídico, mesmo que este seja esboçado em grandes pinceladas.

Vale reiterar que, na segunda metade do século XVIII, um novo olhar sobre o fenômeno teatral começa a se constituir. Para isso contribuíram a discussão a respeito do grau de formalização necessário para que o real transposto para a cena possa ser imediatamente decodificado pelo público; o reconhecimento da importância do jogo entre abstração e singularidade para o trabalho do ator e a reconfiguração da relação entre o texto, que está perdendo sua posição hegemônica, e os demais elementos cênicos. É o que pretendemos acompanhar na obra de Diderot e Lessing, supondo que essas questões sejam cruciais para a elaboração do conceito de encenação.

Diderot

Revendo a cena

Três obras de Diderot se dedicam exclusivamente ao teatro e nos permitem seguir a evolução de seu pensamento estético ao longo de duas décadas. Em 1757 foi publicada em Amsterdam, sem o nome do autor, a peça *O filho natural ou As provações da virtude*, seguida de três *Conversas* sobre o texto. Em 1758, é editado o conjunto constituído por uma nova peça, *Pai de família*, e pelo comentário crítico *Sobre a poesia dramática*. Em 1770, em dois números subsequentes do jornal *Correspondance littéraire*, é veiculada a primeira versão do que, retrabalhado até quase o fim da vida de Diderot, veio a ser o *Paradoxo sobre o comediante*.

A insatisfação que agitava a vida pública na França a partir de meados do século XVIII se manifestou na área teatral pelo questionamento da tradição clássica e por sugestões de atualização cênica. Das novidades propostas, a que vai aqui nos interessar mais especificamente é a apreciação de cada um dos elementos do espetáculo em função de um sentido global, regido pela preocupação com o que Diderot vai chamar reiteradas vezes de "o verdadeiro".

O conceito de verdade, pedra fundamental da reflexão estética diderotiana, assumiu diferentes significados ao longo da trajetória do autor. Vale lembrar que sua primeira peça, *O filho natural*, destinava-se a ser representada no local em que a ação havia ocorrido e pelas próprias pessoas envolvidas naqueles acontecimentos, criando-se assim uma espécie de ritual ao qual estranhos não eram admitidos. A precedência do fato,

em detrimento da formalização artística, serviu de álibi, ao longo das *Conversas*, contra muitas das críticas levantadas a respeito do drama: verdadeiro era, então, sinônimo de verídico, baseava-se na ocorrência real dos fatos apresentados. Mais de uma década depois, contudo, em *Paradoxo sobre o comediante*, a busca de um modelo que sirva de base à atuação é que será considerada o eixo definidor do trabalho do ator, aquilo que lhe pode atribuir "verdade": a reflexão (e, portanto, a distância) em relação à natureza humana e a si próprio é o que vai assegurar a qualidade do trabalho de atuação.

O embate entre as novas propostas e o senso comum da prática teatral da época pode ser bem compreendido a partir de uma troca de cartas entre Diderot e a atriz e romancista Mme. Riccoboni a respeito de *O pai de família*. Diderot havia prometido enviar à amiga o manuscrito da peça. Não o fez. Ela se ofendeu e decidiu não elogiar nada, apesar de ter apreciado o tom empregado por Diderot nos diálogos e a apresentação dos sentimentos dos personagens. Por trás da querela pessoal, o que transparece é a acomodação de Mme. Riccoboni ao protocolo teatral da época. Diderot responde a todas as objeções que lhe são feitas e, a partir do pontual, manifesta sua total rejeição ao sistema corrente de apresentação de peças.

O primeiro elemento a vir à baila é o espaço cênico. Diderot abre *O pai de família* com a seguinte rubrica:

> À frente da sala, vê-se o Pai de família que anda de um lado a outro a passos lentos. Está de cabeça baixa, com os braços cruzados e tem o ar muito pensativo. – Um

> pouco mais para o fundo, próximo à lareira que está num dos lados da sala, o Comendador e sua sobrinha jogam uma partida de gamão. Atrás do Comendador, mais perto do fogo, Germeuil está sentado numa poltrona, com um livro na mão. De tempos em tempos, ele interrompe a leitura para olhar carinhosamente para Cecília, aproveitando os momentos em que ela está absorta em seu jogo e não pode perceber o olhar dele. – O Comendador desconfia do que está acontecendo às suas costas. Essa desconfiança provoca-lhe grande inquietação, que transparece em seus movimentos.[1]

Mme. Riccoboni parte do fato de que, na França, os espectadores acomodados no proscênio impedem que as laterais da cena sejam utilizadas, e, em função desse dado, ela recusa a localização proposta por Diderot para a lareira, afirmando que esta deveria ficar no centro do palco. Diderot se defende, alegando que ou a lareira fica onde ele a colocou, ou não será a casa que ele imaginou, e então terá sido inútil o poeta ter escrito: "A cena se passa em Paris, na sala do Pai de família".[2] E conclui: "a questão é que não deve haver ninguém [leia-se: espectadores] em cena e é preciso decorá-la por inteiro".[3]

A queda de braço entre o autor, que pretende renovar a cena, e a atriz, que defende a prática tradicional do *métier*, também fica evidente na crítica de Diderot ao modo de atuação que privilegia o

---

1 Diderot. Le père de famille. *Oeuvres*. Tome IV. Esthétique – Théâtre. Ed. Laurent Versini. Paris: Robert Laffont, 1996, p. 1198. Quando não estiver consignado o nome do tradutor, a tradução das citações é minha.

2 Diderot. Resposta a Madame Riccoboni. In: *Discurso sobre a poesia dramática*. Trad. L. F. Franklin de Matos. São Paulo: Brasiliense, 1986, p. 157.

3 Diderot. Resposta a Madame Riccoboni, op. cit., p. 157.

rosto em detrimento do restante do corpo e negligencia posturas e gestos verdadeiros, isto é, encontradiços na vida cotidiana: "Sujeitando-se com minúcia a certas posições [convencionais], sacrifica-se a uma pequena vantagem [pessoal] o conjunto das figuras e o efeito geral".[4] A afirmação de Diderot revela um olho atento à construção da cena como um todo. No entanto, o efeito geral não parte só da reprodução do real, há espaço também para o que é apenas indiciado, como se pode depreender da opinião que se segue: "aquele que me fizer perceber apenas certos movimentos que põem minha imaginação em funcionamento talvez me interesse, comova e desole mais do que outro cuja ação vejo por inteiro".[5]

Ainda no domínio da visualidade, Mme. Riccoboni concorda com Diderot que a cena é um quadro, mas, para ela, esse quadro deve estar em constante movimento: pausas ou gestos sutis afastam o espectador, mesmo que tenham como objetivo denotar intenções e manifestar relações entre os personagens. Na opinião dela, só poderá provocar desinteresse o longo tempo que o espectador levará para entender, a partir da cena muda inicial de *O pai de família*, as relações entre os três personagens sentados próximo à lareira. Além disso, afirma ela, o modo habitual de percepção do que se passa no palco privilegia o que ocupa o primeiro plano: "é o homem tristonho caminhando no proscênio que despertará

4 Diderot. Resposta a Madame Riccoboni, op. cit., p. 158. Inserções minhas entre colchetes.

5 Idem.

a curiosidade".[6] Em qualquer destes dois casos – cenários constituídos basicamente por telões em perspectiva ou uma mistura de telões e objetos tridimensionais –, a área da ação se reduz ao proscênio e ao espaço delimitado pelos três primeiros trainéis de cada lado da cena, não sendo utilizada a superfície que vai daí até o fundo, porque se os atores se aproximassem demais dos telões ficariam maiores do que os objetos ou monumentos pintados em perspectiva.

Diderot propõe que a tridimensionalidade da caixa cênica seja levada em conta na criação de cenários e que ambientes semelhantes aos da realidade cotidiana sejam ali reproduzidos. Mesmo o que não estiver em primeiro plano poderá ser decodificado: "Em sociedade se percebe tudo. [...] Tem-se no teatro menos sagacidade e atenção? Se assim for, tanto pior; cabe a um grande poeta corrigir no povo este defeito".[7]

Para despertar o tipo de atenção sutil que o quadro de abertura de *O pai de família* requer, Diderot não tem medo de alongar a cena muda, dando tempo ao espectador para que apreenda globalmente a situação e se detenha também nos detalhes da ambiência. Para Mme. Riccoboni, este tempo "é um bloco de gelo lançado sobre o espectador".[8] Para Diderot, ele é pleno de expectativas, do mesmo modo que o *instante*

6 Mme. Riccoboni. Carta a Diderot. In: Denis Diderot. *Discurso sobre a poesia dramática*, op. cit., p. 154.

7 Diderot. Resposta a Madame Riccoboni, op. cit., p. 157.

8 Mme. Riccoboni. Carta a Diderot. In: Denis Diderot, op. cit., p. 154.

único da pintura – escolhido justamente porque condensa o tempo, apresentando uma situação que tem uma história, tem antecedentes, e promete se desenvolver a partir dali, sobretudo se a imaginação do espectador for estimulada a trabalhar a partir do que lhe foi mostrado.

É interessante observar que Diderot define o verdadeiro, conceito em torno do qual giram tanto sua reflexão teórica quanto sua criação para a cena, tomando como base duas matrizes: a vida em sociedade e a pintura. O salão do Pai de família é ficcional, mas deve ter a realidade de um salão da época. E os quadros criados pela disposição de personagens ao longo da peça devem ter tal qualidade pictórica que estimulem os pintores a reproduzi-los, do mesmo modo que a pintura – em especial a de gênero – serve de modelo para os autores e atores.

Mme. Riccoboni acusa Diderot de não conhecer as necessidades técnicas que levam os atores a agir como agem. Diderot se felicita por não as conhecer, identificando-as com tudo o que há de falso, repetitivo e sem vida no teatro. Por um lado, ele contesta o predomínio do declamatório, preferindo, em suas peças, a prosa ao verso, e, por outro lado, valoriza a atuação que não se restringe ao rosto e às mãos, solicitando o corpo como um todo. Para que o ator se torne consciente da necessidade de existir tridimensionalmente no espaço da cena ideal, isto é, livre das banquetas de proscênio, Diderot sugere que ele ensaie em um espaço em arena:

> gostaria que, para fins de ensaio, vós tivésseis um teatro particular, como, por exemplo, um grande espaço circular ou quadrado, sem proscênio, flancos

> ou fundo, e em torno do qual vossos juízes seriam colocados como num anfiteatro. Não conheço senão este modo de vos desorientar.[9]

Destinada a estimular o ator, essa sugestão insinua, na pessoa dos "juízes", uma figura que, ao longo dos ensaios, teria o papel de avaliar o desempenho dos intérpretes segundo um projeto, que Diderot chama de "sistema",[10] e que é em tudo avesso ao de Mme. Riccoboni.

O sistema

Os dois conjuntos – *Filho natural/Conversas* e *O pai de família/ Sobre a poesia dramática* – apresentam o pensamento teatral de Diderot no fim da década de 1750, segundo duas fórmulas bastante diferentes.

O primeiro conjunto tem algo de romanesco e é, em boa medida, autorreferente, visto que as três *Conversas* discutem e, de certo modo, ampliam o cenário e o contexto em que estão inseridos os personagens do drama *Filho natural*. Do ponto de vista crítico, a análise parte de um caso particular – o drama escrito por Dorval – para apresentar um novo gênero dramático – o gênero sério.

9 Diderot. Resposta a Madame Riccoboni, op. cit., p. 159.

10 Idem.

No segundo conjunto, escrito um ano depois do primeiro, o comentário crítico não está diretamente relacionado à peça, embora ela venha à baila em algumas passagens dos 22 capítulos de *Sobre a poesia dramática*. A forma expositiva tradicional denota um desejo de afirmar sem floreios ou subterfúgios os princípios de uma poética que só não se torna coercitiva porque reitera a inutilidade de quaisquer princípios que limitem o talento do gênio criador.

Foge ao objetivo deste trabalho reconstituir a arena político-cultural em que se inseriram as duas primeiras incursões dramatúrgicas de Diderot, no entanto, é importante observar que seu teatro teve os mesmos amigos e os mesmos inimigos da *Enciclopédia*, como assinalou Mallet, na edição do *Mercure Danois* de outubro de 1757.[11] *O filho natural* foi acusado de ser plágio de *Il vero amico*, de Goldoni, que não chancelou a acusação, porque ele próprio tinha se inspirado em outros autores para criar *O amigo de verdade*. No entanto, com a contestação da originalidade de *O Filho natural ou As provações da virtude. Comédia em cinco atos e em prosa com a história verdadeira da peça*, o que se pretende refutar é o novo gênero dramático, atacando-o em sua espinha dorsal: a pretensão à veracidade. Também *O pai de família* é recebido com muitas reticências. O mínimo que o crítico Fréron, inimigo dos enciclopedistas, afirma sobre o texto em seu jornal *L'Année Littéraire*, em junho de 1761,[12] alguns meses, portanto, após a estreia

11 Cf. Jacques Chouillet e Anne-Marie Chouillet. Introdução a Le père de famille. In: Diderot. *Oeuvres complètes*, v. 10. Paris: Hermann, 1980, p. 166.

12 Fréron. Lettre XIII : Le Père de famille. In: *L'Année Littéraire*, Paris, tome III, p. 289-319.

da peça, que havia ocorrido em fevereiro, é que, para alcançar um mínimo de qualidade, o texto teria que ser completamente reescrito. E também aí o fio condutor da crítica é a falta de verossimilhança que caracterizaria situações e personagens.

Já no prólogo de O *filho natural* Diderot dissemina uma série de indícios que procuram dar credibilidade à trama e à sua moldura. O narrador, que, mais adiante nas *Conversas*, assumirá a designação de Moi (Eu), explica que, depois de publicar o sexto tomo da Enciclopédia, havia ido para o campo em busca de "repouso e saúde". Efetivamente, após o lançamento desse volume, que ocorreu em 2 de maio de 1756, Diderot foi para Massy, onde passou as três últimas semanas de agosto em casa de seu editor, Le Breton.

Durante a estadia, Moi ouviu falar de um homem notável, chamado Dorval, que, num mesmo dia, havia arriscado a vida para defender um amigo e havia tido a coragem de, por ele, abrir mão da mulher por quem estava apaixonado, abdicar de sua fortuna e de sua liberdade. Ao conhecer Dorval, Moi lhe pediu que contasse em detalhes sua história, tão comentada na cidadezinha, e, ao fim, garantiu-lhe que uma obra dramática sobre o assunto impressionaria todos aqueles que têm sensibilidade, cultivam a virtude e aquilatam a fraqueza humana. Dorval respondeu que seu pai tinha tido a mesma ideia: transformar parte do que havia se passado com eles nos últimos tempos em uma peça que servisse de alerta moral e álbum de recordações para as futuras gerações da família. Apesar de considerar a tarefa acima de suas forças, Dorval obedeceu ao pai, que sentia a morte se

aproximar e queria participar da primeira representação do drama. Entretanto isso não foi possível: Lysimond morreu antes da estreia da peça, que se deu pouco tempo depois de Dorval e Moi terem se conhecido.

Embora a representação não previsse espectadores, Dorval acomodou Moi, sem que os demais participantes soubessem, em um canto do salão da casa dos irmãos Clairville e Constance, onde tinha se passado a história que seria apresentada e onde ainda moravam todos os personagens. Dali Moi poderia ver e ouvir o que seria mostrado sem ser percebido pelos integrantes da celebração, que não se concluiu. A materialização da falta de Lysimond, cujo papel foi desempenhado por um amigo da família que se parecia fisicamente com o falecido, impressionou de tal modo o grupo que a apresentação foi interrompida pela comoção. Moi, então, pediu a Dorval o texto para conhecer o desfecho da trama. Apesar de considerar que o teatro deve ser antes representado que lido, Dorval concordou com o empréstimo, visto que Moi já havia assistido à experiência. As três *Conversas* publicadas juntamente com a peça discutem, em conjunto, o texto dramático e a apresentação inacabada, que Dorval não qualificava como espetáculo. A dubiedade entre o salão e o teatro vai perpassar toda a discussão, como veremos a seguir, a começar pela enumeração dos "personagens reais da peça", na primeira página, ladeados pelo nome dos "atores que poderiam substituí-los".[13]

13 Para as citações de *O filho natural / Conversas*, ver Diderot. *Obras V*. Trad. e notas de Fátima Saadi. São Paulo: Perspectiva, 2008.

Creio que por trás da oscilação entre o salão de Clairville, que Dorval gostaria de transportar tal e qual[14] para o teatro, e a Comédie-Française, duramente criticada por ele por ser regida por conveniências que tornavam suas obras "decentes e mesquinhas",[15] está o desejo de Diderot de compreender como se articulam a formalização artística e a apresentação verídica dos novos temas e personagens que ele gostaria de trazer à cena, privilegiando sua época e as discussões do momento.

A tênue capa da ficção crítica serve para reiterar a convicção de Diderot de que, acima de tudo, está o verídico. Porém isso não invalida o recurso às convenções que Dorval considera legítimas: "aquele que ignorar a razão poética, ignorando também o fundamento da regra, não poderá nem abandoná-la nem segui-la adequadamente".[16] A ação de *O filho natural*, que se deu ao longo de uma quinzena, foi comprimida em um único dia e os diversos lugares em que ela se passou foram todos condensados no salão "porque [eu] o podia fazer [...] sem retirar verossimilhança aos acontecimentos", afirma Dorval.[17]

Dorval usa dois argumentos principais para responder à maior parte das objeções de Moi: o da veracidade dos fatos e o do caráter singular daquela peça, que não se destinava à cena, mas a uma representação sem espectadores. Quando Moi assinala a estranheza

14 Diderot. Segunda Conversa, op. cit., p. 129.

15 Diderot. Segunda Conversa, op. cit., p. 133.

16 Diderot. Primeira Conversa, op. cit., p. 101.

17 Diderot. Primeira Conversa, op. cit., p. 102.

de hábitos como tomar chá, coisa que não era usual na França daquela época, os dois argumentos se unem e Dorval responde:

> DORVAL – Compreendo; não é um hábito daqui. Concordo: mas estive muito tempo na Holanda, convivi bastante com estrangeiros. Adquiri com eles esse costume; e foi a mim mesmo que retratei.
>
> EU – Mas no teatro!
>
> DORVAL – Não é lá, é no salão que minha obra deve ser julgada...[18]

E em várias outras passagens, por motivos diversos, Dorval glosa a mesma justificativa: "não é lá [no teatro] que o senhor deve julgar minha peça, mas no salão",[19] "deixe de lado os palcos; volte para o salão",[20] "Ah! O senhor subiu novamente ao palco. Já fazia um bom tempo que isso não lhe acontecia".[21]

No entanto, quando vem à baila, na primeira Conversa a inadequação do tom do criado de Dorval que repreende o patrão por este querer deixar a casa de Clairville sem sequer se despedir, o argumento de Dorval é formal: efetivamente, o criado não disse aquelas coisas, aquilo foi o que o próprio Dorval pensou, mas, ao pôr a tirada na boca de Charles, evitou-se um monólogo, recurso proscrito no gênero sério devido à sua inverossimilhança. Moi

18 Diderot. Primeira Conversa, op. cit., p. 105.

19 Idem.

20 Diderot. Primeira Conversa, op. cit., p. 104.

21 Diderot. Segunda Conversa, op. cit., p. 140.

contra-argumenta então que a familiaridade entre patrão e empregado não é "nem verossímil, nem verdadeira".[22] A tréplica de Dorval se apoia, mais uma vez, na diferença entre o salão e o teatro: se escrevesse para o teatro, "evitaria tornar importantes em cena seres que são insignificantes na sociedade",[23] sublinhando de passagem a perspectiva sociológica, que é a que lhe interessa e que fundamenta o novo gênero que ele está propondo.

Embora Dorval afete indiferença pela possibilidade de ver *O filho natural* montado em um teatro convencional, algumas gestões foram feitas por Diderot para que a peça chegasse à Comédie-Française, mas nem a intervenção do duque de Orléans, que se interessava bastante pela atividade teatral, pôde alterar o veredito do ator Grandval que leu *O filho natural* a seu pedido e o considerou simplesmente irrepresentável.[24] Seja como for, Dorval reitera que não vale a pena entregar a peça aos atores da Comédie porque eles não a aceitariam e, mesmo que ela fosse aceita, não teria sucesso. "E uma peça que fracassa não é lida por ninguém. Querendo ampliar a utilidade dela, corremos o risco de anulá-la totalmente".[25]

Quatorze anos depois da primeira edição de *O filho natural*, a Comédie fez uma única récita do texto, a 26 de setembro de 1771. O espetáculo foi um sucesso de público, como atestam os registros contábeis da

22 Diderot. Primeira Conversa, op. cit., p. 102.

23 Diderot. Primeira Conversa, op. cit., p. 103.

24 Cf. Notice sur Le fils naturel. In: Diderot. *Le fils naturel. Entretiens sur le fils naturel*. Ed. de Jean-Pol Caput. Paris: Larousse, 1989, p. 11.

25 Diderot. Terceira Conversa, op. cit., p. 185.

companhia: a bilheteria rendeu 2.785 libras. Não se sabe ao certo se um desentendimento entre os atores ou se uma determinação do próprio Diderot tirou a peça de cartaz no mesmo dia.[26] Entretanto, desde sua publicação, em 1757, *O filho natural* foi apresentado várias vezes no teatro particular que o duque de Ayen possuía no Hôtel de Noailles, em Saint-Germain, sendo que os principais papéis eram desempenhados pelo duque e por sua família. Assim, a comédia criada para celebrar o reconhecimento e a reconciliação da família de Dorval encontrou na *boa sociedade* seu primeiro palco.[27]

O filho natural ou As provações da virtude acompanha a trajetória de Dorval, o protagonista ao qual o título se refere. Ao perceber que está apaixonado por Rosali, noiva de seu amigo Clairville e que é por ela correspondido, Dorval tenta, antes que os demais percebam o que está se passando, persuadir a jovem de que nunca teriam paz de espírito se se deixassem levar por esse amor. A irmã de Clairville, Constance, revela a Dorval que o ama e o convence a desposá-la; ele aceita como forma de pôr um ponto final às esperanças de Rosali.

---

26 Notice sur *Le fils naturel*. In: Diderot. *Le fils naturel. Entretiens sur le fils naturel*, op. cit., p. 11.

27 Cf. a este respeito Proust, Jacques. Le paradoxe du fils naturel. *Diderot Studies*, Genève: Droz, n. 3, p. 209-220, especialmente a seguinte citação do Abbé de la Porte publicada no *Observateur Littéraire* em 5 de novembro de 1758: "*O filho natural* foi representado várias vezes em Saint-Germain, com sucesso, embora a atriz encarregada do papel de Constance o tenha representado mal. O que teria acontecido se esta peça tivesse sido representada no Francês [na Comédie-Française] e o papel de Constance tivesse sido entregue a Mlle. Clairon? A novidade deste espetáculo atraiu muita gente a Saint-Germain; aqueles que a julgaram com imparcialidade concordaram que tinham experimentado uma espécie de patético até então desconhecido e que essa obra tinha sobretudo o mérito de fazer esquecer a cena" (p. 211).

Duelos, naufrágios, piratas, cartas interceptadas, fortunas perdidas e recuperadas, segredos desvelados e o final feliz com o casamento dos dois casais fazem parte da intriga, que mistura muitos dos ingredientes que o melodrama usará com maestria, a partir de 1800, quando se inaugura o gênero, com *Coeline*, de Pixérecourt.[28] No entanto, em *O filho natural* o fio condutor é a discussão moral, enquanto que o melodrama típico molda uma trama acidentada e cheia de reviravoltas partindo de um esquema que é aceito sem nuances ou discussão: a incansável luta do bem contra o mal, dos heróis contra os vilões. Talvez pudéssemos arriscar dizer que nos dramas sérios de Diderot está ainda em elaboração a moral que o melodrama vai veicular. Os dramas diderotianos trazem à baila, por um lado, os valores do Iluminismo sustentados pelos Enciclopedistas, em especial a defesa do uso da razão contra os dogmas e o autoritarismo, e, por outro, os valores burgueses, notadamente o sentimentalismo, a privacidade e a intimidade, sobre os quais se apoia a família patriarcal reduzida ou nuclear, uma novidade sociológica na época, como observa Peter Szondi, que a opõe à família aristocrática citadina, cujo modo de existência era prioritariamente convencional e público.[29]

---

28 Jean-Marie Thomasseau. *O melodrama*. Trad. Claudia Braga e Jacqueline Penjon. São Paulo: Perspectiva, 2005 (em especial p. 23); Ivette Huppes. *Melodrama*. O gênero e sua permanência. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

29 Peter Szondi. *Teoria do drama burguês* (século XVIII). Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosacnaify, 2004, em especial o capítulo II, Denis Diderot: Teoria e práxis dramática (p. 91-142). Ver também Tableau et coup de théâtre. Pour une sociologie de la tragédie domestique et bourgeoise chez Diderot et Lessing. *Poétique*, Paris: Seuil, n. 9, p. 4-5, 1972.

Como vimos acima, em *O filho natural* a discussão moral se mescla com outra: a da verdade contraposta à convenção. Verdade aqui engloba dois níveis articulados: o verossímil e o verídico. A verossimilhança artística é um construto formado por convenções poéticas que só funcionarão se, por consenso, forem aceitas pela média do público.[30] O verídico é aquilo que, por ter efetivamente acontecido, não pode ser posto em dúvida pelo espectador. Diderot procura dar a seu texto a maior credibilidade possível, cercando-o de referências a fatos reais, como sua estadia em Massy após o lançamento do volume 6 da *Enciclopédia*, e criando um estratagema (o prólogo, o epílogo e as Conversas) em que a história e, sobretudo, a redação da peça são mostrados em íntima dependência de fatos "verídicos" (criados pela máquina diderotiana de inventar verdades). É a partir desses recursos que Diderot, por meio de Dorval, vai propor modificações importantes no conceito de verossimilhança elaborado pelo classicismo francês, e que encontrou sua mais perfeita aplicação dramática na obra de Racine.

Formalmente, a regra das três unidades é respeitada em *O filho natural*: a ação é una e se passa em um só dia e em um único lugar. No salão da casa de Clairville, do amanhecer ao pôr do sol, Dorval luta para vencer a tentação de roubar a noiva a seu amigo e anfitrião, e esse embate se desdobra nos riscos que corre para salvá-lo de dois malfeitores e na decisão de se casar com Constance. Ainda nesse dia chega a notícia de que havia naufragado o navio em que o pai de Rosali retornava à França, vindo das Antilhas, para o casamento

30 "Um drama é feito para o povo e não se deve supor que o povo seja estúpido ou sutil demais". Denis Diderot. *Discurso sobre a poesia dramática*, op. cit., p. 80.

da filha, perdendo-se, assim, a fortuna da moça. Dorval, então, transfere para ela a metade de tudo o que ele possuía. Na verdade, sabe-se logo depois, Lysimond e seu criado André haviam sido aprisionados por piratas ingleses. Tratados com imensa crueldade, só foram postos em liberdade graças a um antigo correspondente comercial de Lysimond, que veio em seu socorro. É preciso lembrar que, desde 1756, a França e a Inglaterra estavam envolvidas, em lados opostos, na Guerra dos Sete Anos. A referência a um acontecimento candente da época visava a atribuir credibilidade à aventura de Lysimond e a reiterar a atualidade da discussão – moral, política e estética – proposta pela peça. No desfecho, todos os fios da trama se unem: Lysimond revela que é o pai de Dorval (o filho natural) e de Rosali, rejubila-se por não ter acontecido o pior (o incesto entre os irmãos), revela que a sua fortuna não se perdeu no assalto dos piratas e abençoa a união dos dois casais.

No entanto, para além do respeito à regra das três unidades, que Dorval considera difíceis de seguir, porém sensatas,[31] *O filho natural* se afasta bastante da poética do classicismo francês.

Em primeiro lugar, pela perspectiva radicalmente privada sob a qual os conflitos da trama são abordados, em contraposição às tragédias, cujo cerne está na discussão política dos negócios públicos, mesmo que o amor desempenhe nelas papel de relevo. Dorval, o herói, não tem inserção social alguma para além daquela restrita sociedade familiar, que a chegada de Lysimond vem reconfigurar. O velho reconhece Dorval como o filho que ele havia

31 Diderot. Primeira Conversa, op. cit., p. 100.

sido obrigado a abandonar ao partir para as Antilhas, dá-lhe seu nome e lhe apresenta uma irmã: Rosali. Tudo se encerra no horizonte familiar, prova disso é que a peça, escrita para celebrar aqueles fatos, será apresentada sempre em âmbito privado, de início pelos protagonistas dos acontecimentos e depois por seus descendentes.

Em segundo lugar, e é esta a ruptura mais importante em relação à poética do classicismo francês, Diderot tenta aproximar dos espectadores a trama, o ambiente, os personagens e sua linguagem. Ele acredita que é o tempo atual que deve ser posto em cena, pois isso facilita a adesão do público ao que lhe é apresentado.[32] A ânsia de tornar reconhecíveis pela plateia o ambiente e as atitudes dos personagens faz com que Dorval afirme que seria necessário escrever um novo *Misantropo* a cada 50 anos, dado que tudo muda a grande velocidade.[33] Mas não basta privilegiar o presente, é preciso mostrar a humanidade naquilo que ela tem de perene: os sentimentos que, em qualquer tempo e em qualquer lugar, comoveriam por sua contundência, independente da origem social daqueles que os experimentam – e aí Diderot contesta a cláusula do estamento social, que, na poética do classicismo, privilegia reis e príncipes como protagonistas das tragédias.[34]

---

32 Diderot. Terceira Conversa, op. cit., p. 162.

33 Diderot. Terceira Conversa, op. cit., p. 167.

34 Ver Peter Szondi. *Teria do drama burguês*, op. cit., em particular p. 91-100, em que o autor remonta a Corneille e relaciona sua justificação da comédia heroica com as ideias de Diderot sobre as "condições", que este acredita que devam prevalecer no drama sério, em detrimento dos personagens considerados em sua individualidade.

Os exemplos que Dorval invoca para corroborar sua afirmação a respeito dos sentimentos universais incluem as reações da rainha Clitemnestra, cuja filha foi sacrificada pelo próprio pai para que bons ventos conduzissem a esquadra grega em direção a Troia, e também aquilo que diz, em desespero, uma pobre camponesa cujo marido foi assassinado durante visita à casa de familiares: "[...] o que é preciso que o artista encontre é o que todo mundo diria num caso como esse; o que ninguém poderá ouvir sem reconhecer em si mesmo".[35]

Esse lugar em que "todo mundo" e o indivíduo em sua singularidade se encontram é, segundo Dorval, o domínio do *drama sério*, gênero que vem se inserir entre a tragédia e a comédia, apresentando traços de ambas, mas podendo se inclinar mais para uma ou para outra, como ocorre nas suas duas primeiras obras dramáticas: "*O filho natural* tem nuances de tragédia, e *O pai de família* assumirá um tom cômico".[36] E faz questão de ressaltar logo a seguir que nenhuma peça se enquadra totalmente em um único gênero.[37]

Essa afirmação é de grande importância porque denota a fissura que a poética coercitiva estava sofrendo naquela época: a separação radical entre os gêneros estava sendo vigorosamente contestada. E isso afetou tanto a crítica quanto a criação teatral. Aos poucos, essa brecha foi se aprofundando e as obras (e não

35 Diderot. Segunda Conversa, op. cit., p. 117.

36 Diderot. Terceira Conversa, op. cit., p. 186.

37 Diderot. Terceira Conversa, op. cit., p. 151.

as regras) assumem o centro da vida artística. A crítica deixa de ser instrumento de aferição da conformidade da criação com os ditames poéticos e começa a analisar os traços particulares e a adequação da obra em relação a seu próprio projeto. Ligada a essa transformação, está a teorização sobre o criador genial, que obedece aos seus impulsos na elaboração de suas produções artísticas e que tanta importância terá para o romantismo. O verbete *Gênio* da *Enciclopédia* foi escrito sob a inspiração de Diderot e não admira que ele tenha atribuído a Dorval algumas das características dessa figura que mantém contato direto com a natureza, expressando-a em suas criações que transgridam as regras e proponham formas originais. Na abertura da Segunda Conversa, é mostrado um dos "transes" de Dorval, diante do espetáculo da natureza.[38]

No entanto, Diderot sabe que sua peça não exemplifica de modo genial sua teoria a respeito do drama sério, mas a ideia do novo gênero não deixa de ter valor por isso, ao contrário, ela é a verdadeira criação genial de Dorval. O gênero sério, além de preencher um vazio no sistema dramático, colocando-se entre a tragédia e a comédia, propõe que a aproximação entre o espectador e a cena se baseie no reconhecimento. Como vimos, o espectador é capaz de se identificar facilmente com sentimentos comuns a toda a espécie humana, sobretudo quando esses sentimentos estão inseridos em situações e ambientes contemporâneos daquele que assiste ao espetáculo. E a vida contemporânea deve ser mostrada em cena por meio de "condições", como "o homem de letras, o

38 Diderot. Segunda Conversa, op. cit., p. 115-117.

filósofo, o comerciante, o juiz, o advogado, o político, o homem da cidade, o magistrado, o grande proprietário, o intendente"[39] e, sobretudo, por meio das "relações: o pai de família, o marido, a irmã, os irmãos".[40] A proposta é, então, abordar, do ponto de vista privado, categorias sociológicas em situações, particulares e, em menor escala, públicas, tomando suas características como mote da trama, interessando por elas os espectadores a quem se pretende ensinar algo sobre a sociedade em que vivem e o modo virtuoso de nela se portar.

Se, como é afirmado por Moi na Terceira Conversa, "o objetivo de uma composição dramática é inspirar aos homens o amor à virtude e o horror ao vício",[41] "é absolutamente necessário," segundo Dorval, que o espectador "aplique a si mesmo aquilo que ouve".[42] Para tanto, é essencial que ele se sinta tocado pelo que lhe é mostrado. Para facilitar a adesão do público, Dorval recomenda "mostrar os homens tais como são",[43] nem melhores, como fazia a tragédia, tanto a antiga quanto a do classicismo francês, nem piores, como acontece nas comédias de todos os tempos. E esses homens, focalizados pelo viés da sua "condição", devem ser apresentados em circunstâncias também reconhecíveis por sua atualidade.

39 Diderot. Terceira Conversa, op. cit., p. 167.

40 Idem.

41 Diderot. Terceira Conversa, op. cit., p. 165.

42 Diderot. Terceira Conversa, op. cit., p. 166.

43 Diderot. Terceira Conversa, op. cit., p. 172.

Está em curso um recentramento da mimese. Dorval afirma que o objetivo de toda arte é a imitação da natureza compreendida em seu aspecto material, sensível. Estão banidos do sistema de gêneros teatrais tanto o maravilhoso quanto o burlesco, por não terem na natureza seu objeto (o primeiro se dedica a aventuras com seres mitológicos, apresentadas com maquinaria de grande espetáculo, e o segundo carrega nas tintas da comédia, deixando para trás inclusive a farsa e apostando todas as fichas no grotesco). O gênero sério se baseia na observação da natureza social a partir do ponto de vista privado. Solicita a identificação do público com o herói e seus problemas, e visa a provocar a comoção, que se manifesta pelas lágrimas derramadas, potencializadas pelo caráter coletivo da experiência teatral. O efeito do espetáculo, no entanto, não é imediato. Ele fará uma aliança com a bondade inata que existe nos homens (mesmo nos que são perversos)[44] e as impressões recebidas permanecerão no repertório de atitudes possíveis do espectador diante dos problemas morais que se apresentarem a ele no futuro.

A insistência na função moralizante do espetáculo teatral pode ser compreendida pela necessidade de valorizá-lo no âmbito de uma sociedade ainda muito presa aos ditames mais retrógrados da Igreja católica – basta lembrar que só com a Revolução Francesa os atores da França deixaram de ser excomungados e passaram a poder ser enterrados em campo-santo. Além disso, no século do sensualismo, o teatro é considerado um bom instrumento

44 "[...] em geral, há mais bondade na alma de um homem mau que maldade na alma dos bons". Diderot. Segunda Conversa, op. cit., p. 143.

pedagógico pela multiplicidade de sentidos requeridos para sua apreciação. Vale lembrar também que boa parte da elite intelectual francesa foi formada pelos jesuítas, conhecidos pelo uso pedagógico que faziam das atividades teatrais. Por todos esses motivos, o teatro era visto como importante instrumento de instrução pública e divulgação da reforma defendida pelos filósofos da Ilustração, que tem como pedra de toque a ideia de perfectibilidade tanto do homem quanto da sociedade:

> Tendo preconceitos a destruir, vícios a perseguir e ridículos a desprezar, todo povo precisa de espetáculos, mas que lhe sejam próprios. Que instrumento para o governo, se souber utilizá-lo quando for preciso preparar a mudança de uma lei ou revogar um costume! [...]
>
> Atacar o espetáculo por seu abuso é levantar-se contra toda espécie de instrução pública, e tudo o que até hoje se disse a esse respeito, aplicado ao que são ou foram as coisas, e não ao que poderiam ser, é uma injustiça e uma inverdade.[45]

O último parágrafo dessa citação responde, sem o nomear, a Rousseau que, em sua *Carta a d'Alembert*[46] sobre os espetáculos, desfaz do teatro como instrumento pedagógico positivo. Na sua opinião, a razão não tem vez no teatro: ele desencadeia paixões que não é capaz de controlar, nem de instrumentalizar em proveito do aprimoramento moral do indivíduo ou da sociedade. É a retomada do argumento

45 Denis Diderot. *Discurso sobre a poesia dramática*, op. cit., p. 106.

46 Jean-Jacques Rousseau. *Carta a d'Alembert*. Trad. Roberto Leal Ferreira. Campinas: Editora da Unicamp, 1993. Ver em especial o esclarecedor prefácio de Franklin de Matos, p. 19-31.

platônico: “Como! Platão bania Homero de sua República e nós toleraremos Molière na nossa!”[47] No entanto, Rousseau historiciza a questão, afirmando que o teatro precisaria ser avaliado por seus efeitos em cada sociedade e em cada época para que se descobrisse se ele tem alguma influência sobre os costumes, se é capaz de melhorá-los ou, ao contrário, só os degrada. E conclui que o teatro não tem nenhum efeito moral benéfico porque, para atrair o público, não pode contrariá-lo em suas crenças e preferências. Daí resulta que o espectador encontra em cena sempre e somente a si mesmo, seus valores e suas inclinações, não havendo qualquer possibilidade de o teatro servir para instruir ou moralizar quem quer que seja. Se agrada, não moraliza, funciona como espelho e, se moraliza, não agrada, porque não promove o reconhecimento e não interessa ao público. Além disso, não existe identificação verdadeira e duradoura do espectador com o que vê, porque tudo o que é colocado em cena, ao invés de se aproximar dele, se distancia. Depois de admirar feitos heroicos e chorar desgraças imaginárias, ao sair do teatro o espectador se sente desobrigado de ser virtuoso, pois a virtude é uma qualidade teatral e ele não é ator. Porém o que torna o teatro um mal em si mesmo, segundo Rousseau, é que o público não aplica a si o que vê de positivo e edificante em cena, mas aprende e adere com facilidade ao que lhe é mostrado como mais atraente e brilhante – a saber, os vícios e erros. Ou seja, o teatro não só não tem valor pedagógico positivo como é um fator de degradação dos costumes.

47 Jean-Jacques Rousseau. *Carta a d’Alembert*, op. cit., p. 121.

Não poderemos aqui nos deter mais longamente na diatribe de Rousseau contra os espetáculos. Ela é uma peça retórica de combate, por meio da qual ele tornou público seu rompimento com o ideário iluminista, e, em especial, com Diderot e com Voltaire. Os motivos pessoais se misturaram às discordâncias teóricas, como bem demonstrou Franklin de Mattos em "A querela do teatro no século XVIII: Voltaire, Diderot, Rousseau".[48] A menção à ausência de teatros em Genebra, no verbete da *Enciclopédia*, escrito por d'Alembert sobre a cidade, vocalizava o descontentamento de Voltaire, que gostaria de promover espetáculos em seu castelo Les Délices, próximo à fronteira entre a França e Genebra. Rousseau, em contrapartida, quer defender sua cidade natal do teatro, dos atores e, sobretudo, das atrizes, fatores de corrupção em uma república bem estruturada e que vive do seu trabalho, sem excedente de tempo e dinheiro para desperdiçar com divertimentos nocivos. "Dois anos apenas de comédia e tudo se tumultua [...], e tenho minhas dúvidas de que com parisienses em Genebra se conserve por muito tempo o gosto por nosso governo [republicano]".[49] A perspectiva da *Carta...* é prioritariamente política. Nela, Rousseau avalia o teatro sobretudo em função das características e necessidades de Genebra, só leva em conta na análise das peças os temas e seus prováveis efeitos sobre o público, e ignora na maior parte da

48 Franklin de Matos. A querela do teatro no século XVIII: Voltaire, Diderot, Rousseau. *O que nos faz pensar*, Rio de Janeiro: Departamento de Filosofia da PUC, n. 25, agosto de 2009.
www.oquenosfazpensar.com/adm/uploads/artigo/a_querela_do_teatro_no_seculo_xviii:_voltaire,_diderot,_rousseau/25_2_Franklin_Querela_do_teatro.pdf (acesso em 1/2/2015)

49 Jean-Jacques Rousseau. *Carta a d'Alembert*, op. cit., p. 117.

argumentação a dimensão propriamente artística do espetáculo. À apresentação de ficções teatrais, Rousseau contrapõe a festa popular e espontânea como fonte de divertimento de uma coletividade bem estruturada.

Diderot reconhece e lamenta, como Rousseau, que o espetáculo tenha perdido a energia que o caracterizava na Grécia, quando era manifestação coletiva e cívica, mas busca um teatro para o seu tempo, conservando do passado aquilo que lhe parece obedecer à razão poética, em especial a ideia aristotélica de unidade que também presidiu o classicismo francês.

A questão moral perpassa a obra de Diderot como um todo, mas sua visão a respeito dela vai se alterar radicalmente ao longo de sua trajetória intelectual. Na primeira fase, que, no tocante ao teatro, abarca, como dissemos, as peças *O filho natural* e *O pai de família*, além dos comentários que as acompanham, Dorval esposa a imbricação platônica entre o bem e o belo e crê que o gênero sério seja o mais adequado para fomentar o conhecimento e o amor do homem em relação aos seus deveres: "Defino a virtude como o gosto pela ordem nas coisas morais. O gosto pela ordem [...] é o germe da honestidade e do bom gosto. Conduz-nos ao bem, enquanto não for perturbado pela paixão".[50]

A certeza de que a disposição para conduzir ao bem é pré-requisito essencial para a qualidade artística, definida pelo grau de sucesso obtido na incitação do fruidor à virtude,

50 Diderot. Segunda Conversa, op. cit., p. 142.

aparece também nos textos que Diderot produz nessa época sobre literatura e artes plásticas.

Em um artigo de 1762, *Elogio a Richardson*, os romances do autor inglês são avaliados a partir do mesmo raciocínio: "Quanto mais bela é a alma, mais refinado e puro é o gosto, mais se conhece a natureza, mais se ama a verdade, mais se prezam as obras de Richardson".[51]

Também nas apreciações críticas a respeito das obras apresentadas nos Salões de artes plásticas da Academia Real de Pintura e Escultura, que Diderot começou a comentar em 1759, o efeito da "moral" do quadro sobre o espectador é de extrema importância, o que é comprovado pelo gosto do resenhista pela pintura de Greuze, com seu apelo patético, evidenciado, por exemplo, nos esboços *La Mère bien-aimée* e *Le fils puni* [*A mãe adorada* e *O filho punido*], ambos expostos no Salão de 1765.

Depois de descrever em detalhes a cena de *A mãe adorada* – no salão de uma casa no campo seis crianças estão em torno da mãe sob os olhares divertidos da avó, quando o orgulhoso pai dessa prole chega da caça em companhia de seu cão –, Diderot conclui:

> Isso [o esboço] é excelente tanto pelo talento quanto pelos costumes; educa a população, e pinta muito pateticamente a felicidade e o valor inestimável da paz doméstica; e diz a todos os homens que têm alma e senso: mantenha sua família na abastança, faça filhos

51 Diderot. Éloge de Richardson. In: Diderot. *Oeuvres*. Tome IV. Esthétique – Théâtre, op. cit., p. 158.

> em sua esposa, tantos quanto puder, e só a ela, e tenha certeza de estar bem em casa.[52]

O filho punido é a continuação de *O filho ingrato*, também exposto no salão de 1765. Diderot descreve minuciosamente todos os elementos do quadro, articulando-os por meio de uma narrativa romanceada. Na sua versão da história, o filho se alistou, contra a vontade do pai idoso; a família, que já vivia com muitas dificuldades, caiu na miséria e o pai morreu em consequência das muitas privações por que passou. No instante em que o velho acaba de expirar, o rapaz volta da guerra. Em combate, ele perdeu uma perna e ficou paralítico de um braço – a perna com que chutou a mãe e o braço com que ameaçou o pai no dia da partida. A desoladora situação deixa consternados tanto os personagens quanto Diderot:

> Que lição para os pais e para os filhos! [...]. Não sei que efeito esta curta e simples descrição de um esboço de quadro terá sobre os outros; de minha parte, confesso que não pude fazê-la sem me emocionar. [...] ações verdadeiras, que convêm à pintura; [...] e, sobretudo, um interesse violento, bem unificado e bem geral [...].[53]

Diderot procura nas emoções, como vimos, o fundamento capaz de irmanar todos os homens e conduzi-los com mão segura no caminho da virtude, definida como o "sacrifício de si mesmo".[54] A

52 Diderot. Salon de 1765. In: *Oeuvres*. Tome IV. Esthétique – Théâtre, op. cit., p. 389.

53 Diderot. Salon de 1765. In: *Oeuvres*. Tome IV. Esthétique – Théâtre, op. cit., p. 391 e 392.

54 Diderot. Éloge de Richardson. In: *Oeuvres*. Tome IV. Esthétique – Théâtre, op. cit., p. 156.

generalidade que ele louva no gênero sério, na sua opinião "o menos sujeito às vicissitudes dos tempos e dos lugares",[55] baseia-se nesse substrato comum. Diderot está em busca de uma exemplaridade menos geral que a da tragédia, com seu herói ímpar, porém mais geral que a da comédia, que se prende, normalmente a tipos. Daí ele aconselhar que se ponham em cena condições, não caracteres. O termo médio, entre o particular e o universal, entre a comédia e a tragédia, vai ser buscado tendo como horizonte o mundo real, tão caro aos empiristas. A maneira de colocar esse mundo no palco vai ocupar Diderot, levando-o, em consequência, a se interessar, para além do tema e do texto das peças, também por técnicas e recursos formais relativos aos demais elementos da cena, capazes de reforçar a comunicação com o espectador.

No início da Primeira Conversa, para justificar o uso da convenção na peça que pretendia ser uma transposição fiel de acontecimentos que se passaram com ele e com sua família, Dorval afirma que "aquele que age [personagem] e aquele que olha [espectador] são dois seres muito diferentes",[56] admitindo a desproporção entre a ficção e a vida. Se, por um lado, Diderot acredita que "tudo o que ocorre no mundo pode se passar no palco",[57] por outro ele sabe que nem sempre o natural e o verdadeiro são o mais vantajoso para aquele que pinta, nem o mais comovente para aquele que olha.[58] A necessidade de

55 Diderot. Terceira Conversa, op. cit., p. 152.

56 Diderot. Primeira Conversa, op. cit., p. 100.

57 Diderot. *Discurso sobre a poesia dramática*, op. cit., p. 117.

58 Diderot. *Discurso sobre a poesia dramática*, op. cit., p. 124.

recorrer ao artifício e à convenção para poder estruturar uma obra teatral vai, então, solapando a ideia de Dorval de que se poderia transportar o salão de Clairville *tal e qual* para a cena. Em *Sobre a poesia dramática* Diderot reafirma a desproporção entre a vida e o teatro, que será retomada no *Paradoxo sobre o comediante*: "Há diferenças entre a pilhéria de teatro e a pilhéria social. Esta seria demasiado fraca em cena, não provocando efeito algum. A outra dura demais em sociedade, ofendendo".[59]

Se não há relação especular entre a cena e o real, também não se pode esperar que o efeito do teatro sobre o espectador seja direto, unívoco e imediato e, muito menos, que esteja ligado especificamente ao tema da peça.

Nas *Conversas* e em *Sobre a poesia dramática*, a virtude era considerada pré-requisito para a qualidade do resultado:

> DORVAL – E o contraste entre os costumes da peça e os costumes da pessoa [da intérprete] não o chocou também?
>
> EU – Algumas vezes o espectador não se pôde impedir de rir disso, e a atriz de enrubescer pelo mesmo motivo.
>
> DORVAL – Não, não conheço profissão que exija formas mais refinadas nem costumes mais honestos do que o teatro.[60]

59 Diderot. *Discurso sobre a poesia dramática*, op. cit., p. 98.

60 Diderot. Segunda Conversa, op. cit., p. 124.

Pouco mais de uma década depois, no diálogo *O sobrinho de Rameau*, que é de 1761, a dissonância entre a moralidade do criador e a qualidade de sua obra fica patente, desmontando-se a equação anteriormente proposta:

> EU [filósofo] – Mas Racine? Este certamente possuía gênio e não passava por um homem muito bom. [...]
>
> ELE [sobrinho de Rameau] – [...] foi bom só para os desconhecidos e para o tempo em que já não vivia mais.
>
> EU – De acordo. Mas pesai o mal e o bem. Daqui a mil anos fará derramar lágrimas, será a admiração dos homens de todos os recantos da terra. Inspirará humanidade, comiseração, ternura. Perguntar-se-á quem foi, qual o seu país, e invejar-se-á a França. [...] Teria sido melhor, sem dúvida, se tivesse recebido da natureza as virtudes de um homem de bem com os talentos de um grande homem. [...] Esqueçamos por um momento o ponto que ocupamos no espaço e na duração e estendamos nossa vista aos séculos por vir, às regiões mais afastadas e aos povos por nascer. Sonhemos com o bem da nossa espécie.[61]

A progressiva autonomia da obra de arte em relação à moral e à religião é fator essencial à constituição do domínio da estética (o termo é cunhado em 1750 por Baumgarten para designar o campo de reflexão filosófica dedicado ao conhecimento sensitivo, cuja expressão máxima é a beleza).[62] A produção artística só poderá

61 Diderot. O sobrinho de Rameau. Trad. de Marilena Chauí. In: *Diderot*. São Paulo: Abril Cultural, 1979, p. 44-45 (Os Pensadores).

62 A. G. Baumgarten. *Estética*. A lógica da arte e do poema. Trad. Míriam Sutter Medeiros. Petrópolis: Vozes, 1993, p. 99.

ser compreendida em sua especificidade quando suas relações com os demais campos do real deixem de ser de submissão ou reflexo: a obra de arte, considerada em sua singularidade, faz parte do mundo e se relaciona com ele a partir de sua própria perspectiva. No caso do teatro, para que isso ocorresse foi necessário que ele se afirmasse como fenômeno espaço-temporal, como espetáculo, livrando-se da hegemonia do texto e, no mesmo gesto, recusando as poéticas normativas que legislavam sobre a obra dramática.

Ao longo de sua trajetória, como mostram as duas breves citações acima, Diderot vai matizando sua posição no tocante à função moral do teatro. Em seus escritos teóricos sobre o fenômeno teatral, a força da ficção vai se impondo e a univocidade da exortação à virtude vai sendo temperada pelo imponderável da recepção do espectador, abrindo-se assim uma brecha no combate ideológico do Iluminismo. O sobrinho de Rameau, por exemplo, tem excelente gosto musical, mas é um monstro do ponto de vista moral e essa dissonância entre a capacidade de fruição do belo e a conduta dissoluta e amoral desconcerta sobremaneira o seu interlocutor.

Ao considerar o teatro no conjunto das artes da imitação, Diderot preconiza que o verdadeiro se imponha, mas ele próprio constata que é preciso encontrar as convenções do verdadeiro, isto é, o modo teatral de colocar em cena uma forma convincente do verdadeiro. Ao buscar essa forma, Diderot vai se deter sobre os elementos cênicos, não só sobre o texto, mas também sobre a composição plástica da cena (espaço, cenário, figurinos) e sobre

a atuação. O gesto pelo qual Diderot se volta para o fenômeno teatral, considerando-o em sua materialidade e concretude, ressoa em outros gestos que estão na raiz da constituição tanto da estética teatral quanto da encenação.

O gênio

No sétimo volume da *Enciclopédia*, lançado no mesmo ano da publicação de *O filho natural*, aparece o ousado verbete Gênio, redigido por St. Lambert sob a inspiração de Diderot e muitas vezes atribuído erroneamente a este último, embora não esteja excluído, claro, que, na qualidade de editor, Diderot tenha interferido na redação final do texto.[63] O verbete era bastante ousado para a época, e o que mais chocou os contemporâneos na descrição dos atributos do gênio foi a ideia de que a caixa de ressonância do saber fosse alguém para quem o valor máximo era a natureza, um homem que, lançado no processo de perceber-pensar, não atribuísse antecedência ao conceito em relação à percepção.

Segundo o verbete, a principal característica do homem de gênio é a imaginação. Ela é tão forte que se mescla com a memória, presentificando os objetos de maneira mais nítida do que a simples recordação e até do que a própria percepção. O entusiasmo, que toma integralmente o homem de gênio, é uma manifestação da energia da natureza que, liberada por

63 Ver nota preliminar (p. 5-8) do organizador Paul Vernière ao verbete sobre o gênio em: Diderot. Article Génie. In: *Oeuvres esthétiques*. Paris: Dunod, 1994, p. 9-17 (Classiques Garnier).

intermédio dele, transforma o hábito e a inércia em reflexão ativa, em criação. Se essa energia for intensa, dará origem a signos com alta capacidade de expressão, como os hieróglifos, propostos por Diderot na *Carta sobre os surdos-mudos*. Eles concentram em um único signo – gestual, pictórico ou de qualquer outra natureza – qualidades que afetam simultaneamente o entendimento, a imaginação, os sentidos e o sentimento.[64] Os hieróglifos são a matéria-prima que o gênio inventa para poder se exprimir.

A *Carta sobre os surdos-mudos* foi publicada em 1751, mas desde a *Carta sobre os cegos para uso dos que veem*, escrita em 1749, a ideia de hieróglifo tomava corpo:

> Mas o que entendeis por expressões felizes?, me perguntareis quiçá. Eu vos responderei, senhora, que são aquelas que são próprias a um sentido, ao tato, por exemplo, e que são metafóricas ao mesmo tempo a outro sentido, como aos olhos; daí resulta dupla luz para aquele a quem se fala, a luz verídica e direta da expressão e a luz reflexa da metáfora.[65]

64 "No discurso do poeta perpassa um espírito que move e dá vida a todas as sílabas. Que espírito é esse? Senti-lhe a presença algumas vezes; sei apenas que é ele que faz com que as coisas sejam ditas e representadas simultaneamente; ao mesmo tempo que o entendimento as capta, a alma comove-se, a imaginação as vê, o ouvido as escuta, e o discurso não é mais um mero encadeamento de termos enérgicos que expõem o pensamento com força e nobreza, mas uma trama de hieróglifos empilhados uns sobre os outros, que o pintam. Nesse sentido, eu poderia dizer que toda poesia é emblemática". Diderot. *Carta sobre os surdos-mudos para uso dos que ouvem e falam*. Trad. Magnólia Costa Santos. São Paulo: Nova Alexandria, 1993, p. 46.

65 Diderot. Carta sobre os cegos. Trad. J. Guinsburg. In: *Diderot*, op. cit., p. 15 (Os Pensadores).

O gênio descobre relações inesperadas entre os fatos, relaciona fatos singulares com a ordem universal, vê em torno de si o que ninguém vê. Daí contrapor-se ao gosto, que é fruto do estudo e da tradição e que, sem a chama do gênio, produz apenas obras de convenção. As regras do gosto impedem o criador de alcançar o sublime, o patético, o grande e, por isso, o gênio as rejeita. Seu gosto é singular, adequado a cada obra, escapando à generalidade das regras. Entretanto, apesar de sua curiosidade ser atraída por tudo o que o cerca, sua visão é sintética, sua capacidade de observação abarca instantaneamente um grande espaço, uma multidão de seres. Seu dom é inato, sua atividade prescinde do esforço, ele observa e estuda sem perceber, construindo grandes edifícios que a razão não pode habitar porque são frágeis demais, mas que lhe agradam por suas dimensões.

Ainda segundo o verbete, o gênio funciona como um relâmpago que produz, num átimo, a interseção entre o belo e o verdadeiro. O gênio força os portões da filosofia para que ela possa admitir os cânones da arte, para que ela passe a levar em conta a sensação e o sentimento, segundo a nova sensibilidade, digamos, pré-romântica, que está se impondo pouco a pouco e da qual Diderot é um dos primeiros arautos entre os homens das Luzes.[66] O funcionamento da obra de arte tornar-se-ia assim metonímia

66 No conjunto de palestras que proferiu sobre o romantismo, Isaiah Berlin observa que a mudança que se processou na segunda metade do século XVIII "afetou o pensamento, o sentimento e a ação no mundo ocidental", provocando "a maior transformação da consciência do Ocidente". Isaiah Berlin. *As raízes do romantismo*. Trad. Isa Mara Lando. São Paulo: Três Estrelas, 2015, respectivamente p. 14 e p. 47.

do funcionamento da filosofia: a simultaneidade entre sensação e ideia, a superposição de sentidos no hieróglifo seriam o modelo de partida para a reflexão filosófica, chamada a abandonar a cisão metafísica entre racional e sensível, que prioriza o espírito em detrimento da concretude da matéria. Com isso, o recém-nomeado campo da estética ganha foros de cidadania.

O interesse que a ideia de gênio apresenta para a contestação da poética do classicismo é evidente. Ao tornar anacrônicas as regras estritas do gosto, a personalidade genial rejeita, em um só gesto, tanto a crítica normativa quanto o artista que se submete a ela. O gênio é concebido como um instrumento intuitivo de prospecção do passado e do futuro; como sua energia provém da natureza, ele está próximo da verdade e sendo alguém extraordinário durante os acessos de entusiasmo, mas também um indivíduo comum quando estes passam, ele é capaz de abarcar a vida em todas as suas dimensões – as que fogem ao cotidiano e as que a ele pertencem.

As reiteradas menções de Diderot à figura do gênio, que se expressa por hieróglifos forjados por ele próprio e nos quais se combinam, sem precedência ou hierarquia, áreas diversas dos campos do entendimento e da percepção, vão ter importância fundamental para o raciocínio que estamos aqui desenvolvendo a respeito da configuração do conceito de encenação. A capacidade de visão sintética (que articula o particular e o geral) e o trabalho de composição de hieróglifos caracterizam o gênio e podem ser colocados em relação com a construção de um sentido global e original para cada espetáculo a partir da articulação dos diferentes elementos cênicos, considerados em

sua especificidade. Para que todos os elementos da cena estejam disponíveis para os variados tipos de combinação que a encenação vai propor, terá que ser alterado o estatuto hegemônico atribuído ao texto dramático (ao intelecto, ao *logos*) no fenômeno teatral.

A partir de meados do século XVIII, os elementos cênicos não textuais começam a ser levados em conta pelos homens de teatro. Vem à baila a preocupação com a visualidade do espetáculo, que eles gostariam de construir como uma sucessão de quadros; manifesta-se o desejo de explorar a tridimensionalidade do corpo do ator em sua atuação, até então restrita à declamação, e desperta o interesse pela adequação dos figurinos à época e às circunstâncias abordadas pela ação. O objetivo é construir uma cena "verdadeira", e essa verdade tem que incorporar os aspectos materiais e sensíveis da realidade. A codificação clássica do texto, destinada a criar verossimilhança, vai ser temperada pela observação do real, que se manifesta em todos os elementos do espetáculo.

Por muito tempo ainda, inclusive no momento em que, ao fim do século XIX, surgem os primeiros encenadores, o espetáculo será compreendido como uma transposição do texto para o palco. No entanto, a ideia setecentista de que o gênio expressa a natureza segundo o seu temperamento pôs na ordem do dia a discussão a respeito da originalidade e da liberdade do criador, que o romantismo retomará de modo bastante enfático. O que vai distinguir o encenador dos profissionais que, antes dele, se encarregavam da organização da cena, é a elaboração de uma leitura original e específica do texto, atribuindo-lhe sentidos que o reconfiguram a partir do jogo entre todos os elementos cênicos.

Apesar de propor a grandeza do gênio como motor e caixa de ressonância do saber humano, o verbetista chama a atenção para a possibilidade de que suas intuições sejam apenas lampejos que outros deverão verificar, de que seus sistemas sejam errôneos em sua quase totalidade, embora apresentem traços que antecipam o futuro e comuniquem descobertas que o lento trabalho dos pesquisadores demorará muito a alcançar. O autor procura ainda resguardar o social da desordem que o gênio fatalmente imporia caso lhe fosse dado governar diretamente: o sangue-frio não costuma caracterizar os homens de imaginação, e a injustiça é um perigo a que o homem genial não está imune, visto que, entregue a seus transportes de emoção, carece de imparcialidade. Os homens de gênio são mais capazes de fundar ou derrubar estados do que de governá-los.

O verbete se conclui pela observação de que é mais fácil intuir o que seja o gênio do que defini-lo, e que o certo teria sido que um homem genial tivesse escrito aquelas linhas: bastaria simplesmente que olhasse para si mesmo.[67]

Com *O filho natural*, Diderot monta um dispositivo para verificar o funcionamento da personalidade genial no campo da arte. Dorval olha para si mesmo ao escrever o texto de sua peça e praticamente toda a sua reflexão crítica é desenvolvida sob o efeito do entusiasmo, o que o cenário selvagem e solitário onde se passam as *Conversas* vem reforçar. Na abertura da segunda *Conversa*, por exemplo, ao chegar ao sopé da colina onde haviam

67 Cf. Diderot. Article Génie, op. cit., p. 17.

marcado o encontro desse dia, Moi surpreende seu interlocutor num acesso de entusiasmo: contemplando o espetáculo da natureza, Dorval é tomado pelas mais diversas sensações à medida que, ofegante, emocionado, observa com enorme atenção tudo o que o cerca, deixando-se penetrar pelo horror sagrado que a natureza exala e que faz com que o homem de gênio busque se isolar para poder participar de seus mistérios.

Dorval disseca o sistema teatral da época, e a série de reformas que propõe se inspira nas leis naturais, ou seja, nas leis que conjugam a singularidade do criador, a força do hieróglifo e a especificidade do teatro, que consiste em potencializar o apelo ao espectador por meio da orquestração de hieróglifos de diferentes domínios artísticos. Nessa primeira fase de sua reflexão sobre o teatro, parece essencial a Diderot que aquele que pretenda tocar seus interlocutores se sinta transpassado, possuído pelo que quer manifestar, priorizando a emoção e a expressão em detrimento da forma e do conteúdo, identificados com o espírito clássico. O conjunto *peça-conversas sobre a peça* propõe um novo gênero no mais puro estilo diderotiano, isto é, através de um diálogo dramático e crítico. E que, ainda por cima, pretende-se verdadeiro.

Também em *Sobre a poesia dramática* Diderot se utiliza, no último capítulo, de um alter-ego, Aristo, para falar do gênio e da avaliação das obras artísticas, sem rigidez, sem parcialidade e sem relativismo. Na *Querela do Cid* (1637), Corneille já se tinha servido desse nome para se defender de seus detratores. Aristo significou, então, a criatividade do autor dramático em luta contra a estreiteza de horizontes da crítica e, como tal, foi

empregado por outros autores do século XVII, como La Bruyère e o Padre Bouhours.[68]

Diferentemente de Dorval, que é autor dramático, portanto artista criador, Aristo é filósofo e crítico. Para bem julgar a realidade e as obras de arte, sem se entregar ao fluxo constante da existência, que conduziria ao relativismo, e sem se enrijecer em teorias e poéticas inflexíveis, Aristo se dedica a elaborar um modelo ideal de filósofo, a partir do aperfeiçoamento de si mesmo pelo estudo da história, da filosofia, da moral, da ciência e das artes. Ele se inspira no procedimento dos escultores da Grécia Antiga, que reúnem em suas estátuas o que consideram a perfeição, modulando-a, entretanto, segundo as circunstâncias que querem figurar. O procedimento de Aristo o aparenta ao gênio: ele reduz o múltiplo a um modelo que guarda as nuances da diversidade existente na natureza. Essa circulação entre a percepção sensorial e o aparato do pensamento no intuito de criar a abertura diante da obra de arte e das demais questões essenciais para um filósofo – o bem e a verdade – atribui valor análogo ao juízo moral, ao juízo filosófico e ao juízo estético, colocando-os em pé de igualdade. Estão indiciadas as condições para a criação, a fruição e a apreciação crítica da obra de arte como artefato autônomo. A poesia reclama algo "enorme, bárbaro e selvagem",[69] que escape à medida, à utilidade moral e à verdade (como abstração). Que seja, em resumo, do domínio do gênio.

---

68 Ver Jacques Chouillet. Le mythe d'Ariste ou Diderot en face de lui-même. *Revue d'histoire littéraire de la France*, Paris: Armand Colin, p. 565-567, [s.d.].

69 Diderot. *Discurso sobre a poesia dramática*, op. cit., p. 109.

Tableau

Por pertencerem tanto ao domínio da peça escrita quanto ao da cena, o *tableau* e a pantomima se sobressaem entre as demais características do gênero sério enumeradas por Dorval na terceira *Conversa*: trama simples, doméstica e próxima da vida real, em prosa, com fundo moral marcante e um protagonista que contemple mais do que aja, sem personagens episódicos e sem golpes de teatro.[70]

Quem dá a primeira definição de *tableau* é o personagem Moi, levado por Dorval a deduzir, a partir de exemplos, a diferença entre o quadro e o golpe teatral:

> EU – Compreendo. Um incidente imprevisto na ação e que muda subitamente a situação dos personagens é um golpe teatral. Uma disposição desses personagens em cena, tão natural e verdadeira que seria capaz de me agradar se reproduzida fielmente por um pintor, numa tela, é um quadro.
>
> DORVAL – Mais ou menos.[71]

Dorval menospreza os golpes de teatro porque eles não se originam do encadeamento de fatos da trama e nisso ele segue Aristóteles, que desaconselha desenlaces que recorram ao deus *ex machina*.[72] Peter Szondi observa que os *coups de théâtre*

70 Diderot. Terceira Conversa, op. cit., p. 153-154.

71 Diderot. Primeira Conversa, op. cit., p. 107.

72 Aristóteles. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1973, Livro XV, p. 456-457 (Os Pensadores).

relevam do imprevisto, do imprevisível, que a rotina burguesa, com seu amor extremado pela ordem, visa a esconjurar.[73]

Dos 22 capítulos de *Sobre a poesia dramática*, sistematização das ideias expressas de modo mais livre por Dorval nas *Conversas sobre* O filho natural, dezoito são dedicados à elaboração do texto. Neles, Diderot sublinha a importância da unidade e da necessidade na construção da trama, reiterando que ela deve ser simples e comportar poucos incidentes, todos interligados segundo uma estrita causalidade. Como na natureza nem sempre o encadeamento dos fatos é evidente, faz parte da habilidade do dramaturgo dissimulá-lo sem torná-lo menos rigoroso.[74]

O *tableau* responde ao desejo de unidade: ele organiza a cena em um quadro coerente, resume, esclarece ou antecipa a ação, suspende o fluxo da peça reunindo os elementos visuais aos elementos do entrecho. Nem todas as cenas são adequadas à estruturação em forma de *tableau*: é preciso que elas se caracterizem por uma atenção especial à visualidade, pela harmonia na disposição dos acessórios e dos personagens e também que estejam inflamadas por alta voltagem emocional. Em seu livro *L' esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII*e *siècle*,

73 A corte se submete aos humores do rei e vive das intrigas da aristocracia, já a burguesia valoriza, por um lado, o trabalho, que depende prioritariamente do esforço e da determinação do indivíduo e, por outro, o pertencimento à família reduzida, cujos laços se baseiam no sentimento. Ver Peter Szondi. *Teoria do drama burguês* (século XVIII), op. cit., p. 113-114.

74 "Uma das partes mais importantes e mais difíceis da arte dramática não é ocultar a arte?" Ver Diderot. *Discurso sobre a poesia dramática*, op. cit., p. 82.

Pierre Frantz distingue dois tipos de quadro: o *tableau-stase* (quadro-estase), usado em geral como abertura de ato por oferecer uma visão de conjunto da condição e da situação dos personagens) e o *tableau-comble* (quadro-auge), sobrecarregado de emoção, aparentado às vezes ao *coup de théâtre* pelo nível de energia que apresenta. É mais comum em momentos de suspense, reviravolta da ação, fim de ato ou da própria peça.[75] Tanto em *O filho natural* quanto em *O pai de família* o desfecho se dá por meio de um quadro-auge, com revelações emocionantes que tornam possíveis casamentos, atendendo assim aos amores contrariados.

Observemos alguns dos *tableaux* apontados por Dorval em *O filho natural*: na abertura do segundo ato, Rosali e Justine trabalham em uma tapeçaria, Rosali chora e tece. O início do diálogo entre ambas vem interromper um longo silêncio e é ritmado pelas respostas de Rosali, que funcionam quase como um refrão. A todas as perguntas de sua criada de quarto, Rosali responde: "Não, Justine". A cadência da fala e sua repetição parecem induzir o espectador a olhar com calma e atenção esse belo exemplo de quadro-estase. Na quarta cena do mesmo ato, o abraço de Clairville e Dorval quando tudo parece perdido para ambos também constitui um *tableau*, bem como, no início da cena 3 do quinto ato, a imagem de Clairville afundado em uma poltrona, em desespero, enquanto Dorval tenta convencer Rosali de que não deve abandonar o noivo. Neste último caso, é feito um recorte na cena principal: Dorval aponta para o infeliz

75 Pierre Frantz. *L' esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*. Paris: PUF, [s.d.], p. 155-182.

apaixonado para que a ingrata o contemple, criando assim dois planos no quadro cênico, aquele que ele e Rosali ocupam e a poltrona onde está o noivo desprezado. Em seguida Clairville se retira, em silêncio, como um sonâmbulo, e só então é retomado o diálogo entre Rosali e Dorval.

Com a suspensão da ação proposta pelos *tableaux*, o olhar do público pode ser dirigido para o conjunto da cena ou apenas para alguma de suas partes, destacada do todo. Assim, o espectador tem a oportunidade de contemplar *com calma* o que lhe está sendo mostrado. Isso encontra uma contrapartida textual na certeza de Diderot de que o interesse pelo entrecho não deve ser mantido por meio do suspense, que levaria o espectador de sobressalto em sobressalto até o desenlace, impedindo-lhe a fruição, por assim dizer, desinteressada da cena. Segundo Diderot, "tudo deve ser claro para o espectador", que funcionará como confidente de todos os personagens e acompanhará suas aventuras e desventuras, sofrendo por ele, mas não com ele ou como ele.[76] Isso não diminui a emoção, ao contrário, aumenta-a e a dissemina pela peça toda, o que não ocorreria, caso a trama progredisse e se resolvesse por uma sucessão de golpes teatrais, cujo efeito é violento, imediato e passageiro. Do mesmo modo, Dorval aconselha os autores a não fazerem de seu protagonista o maquinista da trama, porque aquele que age não tem vagar para refletir, e o personagem principal deve ser, sobretudo, um espectador pausado do que lhe acontece.[77]

76 Diderot. *Discurso sobre a poesia dramática*, op. cit., p. 74.

77 Diderot. Terceira Conversa, op. cit., p. 154.

A suspensão da ação em momentos de grande emoção, que se *formalizam* em um *tableau* desenhado com apuro, permite ao espectador pensar de modo global sobre o que está vendo. Isso significa que ele é estimulado a levar em consideração não apenas o entrecho da peça, mas também a novidade formal que o *enquadramento* representa para a cena teatral de meados do século XVIII. Com o *tableau*, Diderot acaba por incitar à transformação da emoção em pensamento, e do verbo em imagem, além de propor ao espectador referências cruzadas entre o teatro, a pintura e a literatura (a figura de retórica que corresponde ao quadro é a hipotipose, descrição vívida por meio da qual o autor procura dar ao leitor ou ouvinte a sensação de que ele está diante da cena ou da situação descrita).

Também para a reflexão a respeito dos procedimentos formais do cinema a ideia de *tableau* teve consequências interessantes, como se pode ler no artigo de Eisenstein intitulado *Diderot falou de cinema*:

> O que ele fala vale ouro!
>
> E quem estará a salvo da vergonha, ou ao menos do remorso, diante deste grito de alarme vindo de um túmulo longínquo do século XVIII, exortando-nos com vigor a trabalhar a forma de nossas obras – a encarnar o curso perfeito do drama no movimento perfeito de uma encenação cinzelada pelo rigor da composição do enquadramento nos momentos decisivos da ação.
>
> É interessante observar que esta passagem faz, também ela, eco ao método geral que defendemos: tornar cada momento do movimento digno do buril e do pincel do artista.

> Diderot vê, portanto, no quadro (no enquadramento) um elemento indissociável do drama.
>
> Mas vê do mesmo modo o sistema de montagem, embora ele nunca o tenha nomeado – montagem que é a condição indispensável à "sublimação" extrema da tensão e da intensificação da ação por meio da qual "o poeta... transtornará os espíritos, levando às almas a perturbação e o horror".[78]

Ao falar de montagem, Eisenstein chama a atenção para o fato de que um quadro não pode ser compreendido de modo estanque em relação ao resto da ação da peça. Seu efeito é também função de sua localização na estrutura do texto e/ou do espetáculo. Ele provoca o espectador por sua intensidade, emocional e visual, mas, ao mesmo tempo, coloca essa intensidade em perspectiva, "sublimando-a". O *tableau* que, na estética de Diderot, deve substituir o *coup de théâtre*, guarda deste apenas a energia. As diferenças entre eles são de ritmo e sentido. O *tableau* reitera aquilo que está sendo discutido e sublinha que essa discussão tem um aspecto que é também formal; o *coup de théâtre* propõe uma digressão, uma reviravolta, tornando incompatíveis energia emocional e contemplação.

---

78 S. M. Eisenstein. Diderot a parlé de cinéma. Trad. Anne Zouboff e Bela Epstein. In: *Le mouvement de l'art*. Paris: Ed. du Cerf, 1986, p. 95. O último trecho da citação, que aparece entre aspas, é paráfrase de uma fala da Segunda Conversa sobre o *Filho natural*, na qual Dorval explica que, em momentos de grande emoção, não é a palavra o veículo ideal de expressão do ator, mas gritos, interjeições e a voz embargada. Ver Diderot. Segunda Conversa, op. cit., p. 119.

Em *Diderot, Brecht, Eisenstein*, Barthes afirma que o teatro é a "prática que calcula o lugar *olhado* das coisas"[79] e que o *tableau*, recorte claro e nítido, evidencia aquilo que apresenta, relegando ao nada o que está fora de seu campo. O quadro exalta um sentido, mas manifesta também a produção desse sentido,[80] essa é a sua maior riqueza: a circulação entre a forma e o pensamento. A moldura que delimita o *tableau* cria uma totalidade e, à semelhança da pintura, o quadro cênico deseja que os elementos que compõem esse conjunto sejam homogêneos entre si.

No entanto, como vimos, no momento em que Diderot postula a ideia de *tableau*, o quadro cênico se encontra perturbado em sua organização pela presença de espectadores sentados sobre o palco nas caríssimas banquetas de proscênio. Só três anos depois da escrita de *O filho natural / Conversas*, essa prática será abolida na Comédie, com efeitos bastante positivos, como atesta o dramaturgo Charles Collé em seu *Diário*:

> Na segunda-feira dia 30 fui à Comédie-Française, em cujo palco não se tolerará mais ninguém. Deus queira que isso dure! O efeito era o melhor possível: achei até que se ouvia infinitamente melhor a voz dos atores. *A ilusão teatral agora é completa*. Durante um período as pessoas tinham medo de que o palco parecesse vazio quando se eliminasse a decoração de janotas. Mas não aconteceu nada disso. Esta nova forma de palco abre para os

79 Roland Barthes. Diderot, Brecht, Eisenstein. In: *O óbvio e o obtuso*. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p. 85.

80 Roland Barthes. Diderot, Brecht, Eisenstein, op. cit., p. 86.

> trágicos uma nova via para insuflarem espetáculo, pompa e mais ação ao poema[81] (grifo meu).

Além da insatisfação com a intromissão no quadro cênico de elementos estranhos ao mundo da arte, começa a se fazer notar de forma incômoda a disparidade entre a bidimensionalidade dos telões pintados em perspectiva (que recobrem os trainéis laterais e o fundo do palco) e a tridimensionalidade dos adereços que cada vez mais invadem a cena para compor os cenários. O salão é, nesse aspecto, um ambiente ideal para os reformadores do teatro como Diderot, porque se presta a uma construção "homogênea" no palco. A sala de estar pode ser integralmente reproduzida no espetáculo por meio de signos icônicos: é fácil construir portas e janelas e providenciar móveis e utensílios tridimensionais de modo que haja homogeneidade entre todos os elementos cenográficos. Já se anuncia o cenário de gabinete, que fechará o fundo e as laterais do palco à italiana, transformando-o literalmente em um cubo ao qual se retirou a face voltada para a plateia. Em seu minucioso livro *La vie théâtrale en France au XVIII^e siècle*, Martine de Rougemont observa que a partir de 1780 se tornaram comuns em cena os espaços fechados por paredes contínuas e tetos.[82]

---

81 *Journal et mémoires de Charles Collé*, sur les hommes de lettres, les ouvrages dramatiques et les événements les plus mémorables du règne de Louis XV (1748-1772), apud Pierre Peyronnet. Les transformations. In: *La mise en scène au XVIII^e siècle*. Paris: Nizet, 1974, p. 101.

82 Martine de Rougemont. *La vie théâtrale en France au XVIII^e siècle*, op. cit., p. 145-146.

A cena teatral (e não apenas ela, mas também a dança)[83] toma a pintura como modelo principalmente porque esta trabalha com a ideia de homogeneidade que tanto fascina os reformadores do teatro daquele momento, que buscam coerência e consistência entre os elementos do espetáculo. Por um lado, o espaço pictórico é homogêneo e unitário: sobre a tela bidimensional, cria-se a tridimensionalidade por meio dos recursos da perspectiva e o quadro é regido por um sentido global. Por outro, considera-se uma grande vantagem o fato de não haver interferências extra-artísticas na superfície da tela (como, por exemplo, no teatro, os espectadores sentados sobre o palco). Além disso, o tempo da pintura é saturado – o momento escolhido deve condensar o que ocorreu imediatamente antes e indiciar o que ocorrerá logo depois da ação apresentada. Essa concentração oferece um bom modelo tanto para a estruturação da trama quanto para a elaboração do trabalho do ator, que devem ambos respeitar uma lógica rigorosa sob pena de destruírem a verossimilhança. O entrecho deve seguir, como vimos, um encadeamento estrito, relacionando de modo necessário todos os acontecimentos; a atuação deve observar com rigor a curva do comportamento do personagem.

O tipo de pintura mais ao gosto dos enciclopedistas, e de Diderot em especial, como se pode comprovar pela leitura de seus *Salões*, aborda personagens completamente absortos em suas atividades,

83 Ver, em especial, Jean-Georges Noverre. *Cartas sobre a dança*. Trad. Mariana Monteiro. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo / Fapesp, 1998. A introdução de Mariana Monteiro, que defendeu no Departamento de Filosofia da USP tese sobre Noverre, sublinha a afinidade do coreógrafo com as teorias inovadoras de Diderot sobre o teatro e sua aplicação ao balé de ação.

mesmo quando está previsto no próprio quadro um lugar, ou melhor, um ponto de vista ótimo a partir do qual o espectador deverá apreciá-lo. Em seu livro *La place du spectateur,* Michael Fried atribui o interesse pela absorção, manifestado por grande parte dos pintores do século XVIII (em especial entre 1750 e 1755), à postura de recusa categórica da pintura decorativa, sensual e descompromissada do rococó.[84] Diderot é um dos críticos de arte mais enfáticos na defesa da absorção dos personagens em suas ações porque isso contribui para a unidade geral do quadro e torna o seu sentido mais claro e mais facilmente apreensível. Contudo, como nada em Diderot é sem ambiguidade, no *Salão* de 1761 ele declara a respeito de um personagem que pede esmolas aos passantes depois que sua propriedade se incendiou: "Gosto bastante quando, em um quadro, um personagem fala com o espectador sem sair do tema".[85]

A atitude de absorção tanto dos personagens quanto dos espectadores preconiza a separação cada vez mais nítida entre a ficção – pictórica ou cênica – e o mundo não ficcional. A moldura que delimita o quadro terá no arco de proscênio seu equivalente teatral. No entanto, o recuo da representação, que vai deixando o proscênio para utilizar mais amplamente o espaço interno do palco, deu-se muito lentamente e não há como determinar com precisão o momento em que a ação

84 Michael Fried. *La place du spectateur.* Esthétique et origines de la peinture moderne. Trad. Claire Brunet. Paris: Gallimard, 1990. Ver a esse respeito em especial o primeiro capítulo, La primauté de l'absorbement.

85 Em *Le Fermier incendié*, de Greuze. Ver Salon de 1761. In: Diderot. *Oeuvres*. Tome IV. Esthétique – Théâtre, op. cit., p. 228.

passou a ser limitada pela quarta parede, desbancando a atuação na beira do palco, isto é, fora do quadro cenográfico.[86] Diderot se refere de modo pejorativo não só à localização dos atores na boca de cena, como à sua atitude, estimulada pela proximidade com o público: "empertigados" olhando-se "de perfil e recitando alternadamente a pergunta e a resposta".[87] "Simetrizados, engomados e embotados [...] irão se dispor em círculo, chegarão a passos contados e medidos; estarão à cata de aplausos, deixarão a ação; se dirigirão à plateia, falando com ela, e se tornarão enfadonhos e falsos".[88]

Ao contrário, o que se pede é a total concentração dos atores no entrecho da peça e na sua apresentação. Para isso, será necessário que eles trabalhem como se uma parede os separasse do público. Diderot aconselha Mme. Riccoboni a ensaiar em um "grande espaço circular ou quadrado, sem proscênio, flancos ou fundo",[89] porque então, sem saber de que lado se colocará a plateia, o ator seria obrigado a esquecer o público e, como consequência, sua atuação teria que ganhar volume, isto é, ampliar-se para o corpo todo, abandonando a noção de representação como sinônimo de declamação.

---

86 Ver Pierre Frantz. *L' esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, op. cit., p. 60. Ele atribui essa demora mais ao conservadorismo de atores e público do que a problemas técnicos de visibilidade e acústica.

87 Diderot. Segunda Conversa, op. cit., p. 140. As observações são atribuídas a Dorval.

88 Diderot. *Discurso sobre a poesia dramática*, op. cit., p. 116.

89 Diderot. Resposta a Mme. Riccoboni, op. cit., p. 159.

Assim como o ator deve evitar as piscadelas endereçadas ao público e mergulhar em seu personagem e nas situações que ele atravessará ao longo da peça, todos os demais elementos cênicos precisam ser pensados em função da ficção, justificados pelo entrecho e construídos para lhe atribuir coerência e interesse. Em *Discurso sobre a poesia dramática*, a advertência aparece em diversos capítulos: no capítulo XI, Do interesse, a relação entre o texto dramático e a qualidade da atuação fica muito clara:

> E quanto ao ator, que será dele se o espectador for a vossa [do dramaturgo] preocupação? Achais que [o ator] não sentirá que aquilo que pusestes neste ou naquele trecho não foi imaginado para si? Pensastes no espectador, para este se voltará ele. Desejastes aplausos, o ator desejará o mesmo e já não posso dizer o que será da ilusão.
>
> Já observei que o ator desempenha mal tudo o que o poeta compôs para o espectador. Neste caso, se a plateia fizesse seu papel, ela diria ao personagem: "Que queres de mim? Nada tenho a ver com isso. Por acaso me intrometo em tua vida? Vai para casa"; e o autor, se fizesse o seu, deixaria os bastidores e responderia à plateia: "Perdão, senhores, a culpa é minha; na próxima vez farei melhor, e ele também".
>
> Assim, quer compondo, quer representando, fazei de conta que o espectador não existe e não penseis nele em nenhum dos casos. Imaginai no proscênio uma grande parede que vos separa da plateia e representai como se a cortina estivesse aberta.[90]

90 Diderot. *Discurso sobre a poesia dramática*, op. cit., p. 78-79.

Pelos mesmos motivos – evitar romper o curso da ação e impedir o cabotinismo – o autor deve se privar de escrever monólogos injustificados e tiradas. Só em situações de grande exaltação uma pessoa fala sozinha, portanto, só deve haver solilóquios nesse tipo de circunstância:

> DORVAL – Nada é mais aplaudido [que as tiradas] e nada as ultrapassa em matéria de mau gosto. Em uma representação dramática, não é do espectador que se trata: é como se ele não existisse. Há algo que se dirige a ele? O autor abandonou seu tema. O ator foi arrastado para fora do seu papel. Descem ambos do palco. Vejo-os na plateia; e enquanto dura a tirada, a ação fica suspensa para mim e o palco permanece vazio.[91]

Nos capítulos XIX e XX do *Discurso*, cenário e figurino são avaliados em relação à ficção proposta pelo texto: eles não devem desviar o espectador do que interessa, isto é, a ação do drama, com a qual devem ser compatíveis. Por isso, "o mais belo cenário teatral nunca será mais do que um quadro de segunda ordem" porque "o talento subordinado será em parte sacrificado ao talento dominante".[92] E, em nome da verossimilhança, os atores são exortados a abandonar o luxo dos trajes, que, na época, eram financiados por eles próprios: "Atores! Se por causa do espectador arruinai-vos com o vestuário, não tendes gosto algum e esqueceis que o espectador nada é para vós".[93]

---

91 Diderot. Segunda Conversa, op. cit., p. 120.

92 Diderot. *Discurso sobre a poesia dramática*, op. cit., p. 113.

93 Diderot. *Discurso sobre a poesia dramática*, op. cit., p. 114.

O fechamento da cena sobre si mesma, emoldurada pelo arco de proscênio e arrematada pela quarta parede, sugerida por Diderot de forma pioneira, não tem como objetivo isolá-la da realidade da plateia, mas criar uma realidade ficcional protegida da heterogeneidade de meios. Nesse aspecto, o *tableau* bem realizado é exemplar da atitude requerida tanto dos artistas quanto do público. O dramaturgo deve trabalhar para obter a máxima concentração da ação, e todos os demais envolvidos no espetáculo devem pautar seu trabalho pelo entrecho da peça. Cabe ao público entregar-se à experiência do espetáculo para que o efeito do artefato teatral se faça sentir sobre ele. A comoção e as lágrimas são o que se espera de sua participação empática no que lhe é apresentado pelo drama sério.

A suspensão que o *tableau* propõe chama a atenção para o tipo de relação que se deseja estruturar entre o espetáculo e o mundo extra cênico. Não se trata de criar uma cópia do real e esperar da plateia o reconhecimento da identidade entre os dois mundos. Há, no drama sério, uma pretensão à generalidade que não se verifica na representação que se contenta em reproduzir e reiterar a realidade tal e qual. Em seu *Tratado sobre o Belo*,[94] verbete escrito em 1752 para o segundo tomo da *Enciclopédia*, Diderot define a beleza artificial ou artística como um conjunto de relações tanto internas quanto externas à obra. Das relações internas a mais importante é a articulação das partes com o todo. As externas, aquelas que podem ser estabelecidas pelo fruidor entre a obra e os objetos do mundo, são condicionadas por uma série de

94 Diderot. Traité du beau. In: *Oeuvres*. Tome IV. Esthétique – Théâtre, op. cit., p. 81-112.

características do sujeito. Sua personalidade, sua cultura, o país a que pertence influem sobre sua apreciação da obra de arte.

Esse raciocínio manifesta a atenção de Diderot às teorias sensualistas e um certo relativismo na criação e na apreciação do belo, o que o diferencia nitidamente dos teóricos do classicismo, como, por exemplo, D'Aubignac, que compreendia as regras do teatro como sendo universais e incontornáveis, por acreditar que elas decorrem da razão natural, ela própria universal e eterna.[95] No sistema teatral elaborado por Diderot, o campo mais fértil para o dramaturgo é a natureza humana e as vicissitudes de sua condição, em especial as determinações sociais. Ele parte da observação do real, que a razão organiza em relações, mas é a imaginação criadora que transforma o que resultou desse processo em objeto artístico, em representação sensível.[96] E ao público cabe se colocar na disposição ideal para decodificar o espetáculo cujo sentido último é a demonstração da bondade intrínseca da natureza humana e cujo efeito é a reconciliação do espectador com seus semelhantes, como enfatiza L. F. Franklin de Matos em sua introdução ao *Discurso sobre a poesia dramática*.[97]

---

95 "As regras do teatro não se baseiam na autoridade, mas sobre o juízo natural. [...] Sendo a razão semelhante em toda parte a si mesma, ela se impõe a todo mundo. [...] Não há desculpa para fugir à razão. [...] Em tudo o que depende da razão e do senso comum, caso das regras do teatro, a desobediência é um crime que não é jamais permitido". François Hédelin d'Aubignac. *La pratique du théâtre*. Genève: Slatkine Reprints, 1990, p. 26-27.

96 Diderot. *Discurso sobre a poesia dramática*, op. cit., p. 65: "A imaginação, eis a qualidade sem a qual não se pode ser nem poeta, nem filósofo, nem homem de espírito, nem ser racional, nem homem".

97 L. F. Franklin de Matos. Filosofia e teatro em Diderot. In: Diderot. *Discurso sobre a poesia dramática*, op. cit., p. 23.

Na poética clássica, estabelecido o indispensável acordo a respeito da aceitação do caráter ficcional e verdadeiro do teatro, a fruição vai depender do maior ou menor conhecimento das regras que determinam a construção do texto dramático. No compêndio de d'Aubignac, *A prática do teatro*, lançado em 1657 e que resume, para uso dos dramaturgos, todas as exigências da boa composição dramática segundo as regras do classicismo francês, pode-se ler o seguinte, a respeito do pacto necessário entre o público e a cena:

> Tomo aqui a comparação com um quadro, da qual decidi me servir com frequência neste tratado, e digo que se pode considerá-lo de duas maneiras. A primeira como uma pintura, quer dizer, como obra da mão do pintor, onde há cores, e não coisas; sombras, e não corpos, luzes artificiais, falsas elevações, distâncias em perspectiva, escorços ilusórios e simples aparências de tudo o que não existe. A segunda como algo que contém uma coisa que é pintada, seja ela verdadeira ou supostamente verdadeira, mas cujos lugares existem, as qualidades são naturais, as ações indubitáveis e todas as circunstâncias conformes à ordem e à razão.
>
> O mesmo acontece com o poema dramático. A um primeiro olhar, podemos considerar o espetáculo, e a simples representação, como imagens de coisas que não existem. São príncipes em efígie, palácios em telas coloridas, mortos de mentira, tudo enfim como na pintura. [...]
>
> Ou então podemos ver nesses poemas a história verdadeira, ou que se supõe ser verdadeira, e cujas aventuras ocorreram todas verdadeiramente na ordem, no tempo e nos lugares, e segundo as intrigas que nos mostram.

> [...] supomos que a coisa seja verdadeira, ou, ao menos, que ela deva, ou possa ser, e, a partir dessa suposição, nós aprovamos todas as ações e palavras que poderiam ser feitas e ditas por aqueles que agem e que falam [...]. Tanto isso é verdade que a tragédia se considera principalmente como uma ação verdadeira.[98]

Estabelecida a suspensão da descrença, aceito o diapasão em que deveria ser lido o nível ficcional do espetáculo, o que garantia a adesão do espectador era, por um lado, o respeito às regras por parte dos autores e, por outro, o conhecimento delas por parte do público e dos críticos. Isso restringia a uma elite a compreensão e a fruição plena dos espetáculos, em especial da tragédia, como se pode ver na argumentação do Abade d'Aubignac:

> [...] vemos na corte de França as tragédias serem mais bem recebidas que as comédias, mas entre o zé povinho as comédias e até as farsas e as vis bufonarias de nossos teatros são tidas por mais divertidas que as tragédias. Neste reino as pessoas, nascidas ou criadas entre os grandes, só se entretêm com sentimentos generosos e só perseguem altos propósitos, seja pelos movimentos da virtude, ou pelos transportes da ambição; de modo que a vida deles tem muita relação com as representações do teatro trágico. Mas o populacho, criado na lama e alimentado por sentimentos e discursos desonestos, se mostra muito disposto a considerar boas as péssimas bufonarias de nossas farsas e sempre se compraz em ver ali imagens do que está acostumado a dizer e fazer. E isso não será observado apenas quanto ao fundo da ação principal do poema, mas ainda em todas as suas partes: e sobretudo nas paixões [...].[99]

98 François Hédelin d'Aubignac. *La pratique du théâtre*, op. cit., p. 34-36.

99 François Hédelin d'Aubignac. *La pratique du théâtre*, op. cit., p. 74-75.

Na poética proposta por Diderot, ao contrário, basta pertencer à raça humana e, por conseguinte, ter sentimentos, para ser tocado pelo que o gênero sério apresenta. Neste, o aparato de verossimilhança, organizado e regulado nos mínimos detalhes pelo classicismo francês, vai ser, por assim dizer, naturalizado, tornado quase imperceptível para o espectador comum, transformando-se em algo ao alcance de todos os homens, independente de classe social (embora os mais sensíveis e afinados com a cultura decodifiquem com mais acuidade as obras de arte). A verossimilhança concebida pelo classicismo começa a ceder lugar ao verossímil referente a uma realidade que qualquer frequentador do teatro pode compreender, porque é a realidade do humano apresentado de modo ao mesmo tempo familiar e genérico, sem que a formalização precise ser ostentada pelo artista ou reconhecida pelo público.

Diderot conserva do classicismo basicamente a ideia de unidade. O correlato dela no âmbito do espetáculo é a homogeneidade artística a que todos os elementos devem estar submetidos: tudo o que está em cena deve ser elaborado artisticamente, mesmo que sua formalização seja considerada um meio para alcançar o objetivo precípuo do teatro, que, para Diderot, na primeira fase de sua reflexão estética, é moral.

O *tableau* é o campo em que essas tensões se manifestam: a composição visual, que poderia ser chancelada por um pintor, é galvanizada pela alta voltagem emocional que, por sua vez, é contrabalançada pela suspensão da ação, o que dá tempo ao público de refletir sobre o seu sentido, que é claramente apresentado

em um quadro que se fecha sobre si mesmo e que o espectador reconhece como algo geral o suficiente para poder acontecer a qualquer um, dadas aquelas circunstâncias específicas.[100] No entanto, ao invocar a pintura como modelo a ser imitado em seus procedimentos poéticos, objetivando garantir a homogeneidade entre os elementos cênicos, Diderot faz um desvio pela arte para chegar à realidade e, quando Dorval afirma, na *Terceira Conversa*,[101] que a verdade e a beleza têm o mesmo fundamento, definindo-as, respectivamente, como a conformidade das ideias com os seres e da imagem com as coisas, o que mais importa, creio, não é a ênfase na adequação, mas nos canais que ligam o pensamento e a arte, que vão ser cada vez mais explorados com o advento do romantismo. E por fim, mas não menos importante, o *tableau* chama a atenção para a articulação de signos de natureza diversa que caracteriza o espetáculo, abrindo caminho para a estética teatral que começa a se delinear.

Pantomima

Ao longo do século XVIII, e em particular na sua segunda metade, a pantomima teatral, conjunto de gestos e atitudes que se acrescentam ao texto dramático para torná-lo mais expressivo, mais natural ou mais claro para a plateia, é abordada em

100 Na Primeira Conversa, algumas vezes Dorval contesta as críticas de Moi em relação à inverossimilhança de certas cenas respondendo que o que ocorreu suscitaria em qualquer pessoa as reações apresentadas no texto. Ver por exemplo à p. 110: "Acho que o senhor teria feito a mesma coisa", "Qualquer mulher teria se enganado". Diderot. Primeira Conversa, op. cit.

101 Diderot. Terceira Conversa, op. cit., p. 173.

contraposição à declamação herdada do teatro clássico e que enfatiza as expressões do rosto, dos olhos em especial, e se restringe praticamente à parte superior do corpo do ator.

O interesse de Diderot pela pantomima faz com que ele elogie a vitalidade e o brilho do trabalho dos atores da Comédie-Italienne, apesar de não apreciar o repertório da companhia, que misturava comédias a balés, óperas cômicas, *vaudevilles*, fogos de artifício, dança e outras formas de espetáculos de entretenimento:

> Em sua ação acha-se um não sei quê de original e fácil, que me agrada e a todos agradaria, não fossem os discursos insípidos e a intriga absurda que a desfiguram. Através de seus disparates, enxergo pessoas em júbilo, procurando se divertir e se entregando ao ímpeto da imaginação; prefiro esta embriaguez àquilo que é rígido, pesado e empertigado.[102]

A necessidade de atenção aos parceiros, imprescindível à continuidade do jogo improvisado e à criação do ritmo da comédia, faz com que os italianos efetivamente contracenem, oferecendo a quem os assiste um conjunto bem azeitado, coisa impossível de obter na Comédie-Française, onde o vedetismo impera e os atores representam para o público, não para o companheiro de cena, e abandonam o jogo ficcional quando não estão com a palavra.[103]

---

102 Diderot. *Discurso sobre a poesia dramática*, op. cit., p. 116. Martine de Rougemont assinala que, em sua quase totalidade, os Enciclopedistas não eram apreciadores da Comédie-Italienne, mas que no repertório dela "já havia mais impertinência que na Comédie-Française e mais pertinência que nos teatros de feira". Martine de Rougemont. *La vie théâtrale en France au XVIII^e siècle*, op. cit., p. 252.

103 Martine de Rougemont. *La vie théâtrale en France au XVIII^e siècle*, op. cit., p. 120.

Na base do interesse de Diderot pela pantomima está a sua convicção de que o discurso verbal, que é sucessivo, não consegue traduzir de imediato o pensamento, que é múltiplo e instantâneo. O gesto teria o poder de expressar de forma imediata e clara não só o pensamento, mas também os sentimentos e as sensações. Além disso, o poder do gesto é ressaltado por ele, na esteira de Condillac, devido à sua originariedade: a gestualidade teria integrado a primeira forma de linguagem do homem, a linguagem-ação, anterior ao surgimento das línguas articuladas.[104]

Reunir fala e gesto na cena se coaduna com a concepção diderotiana de natureza como simultaneidade de eventos[105] e essa ideia matiza a sua compreensão de arte. Para ele, o que a arte imita é a estrutura da natureza, não sua aparência. Para além da observação, é a imaginação que desempenha o principal papel na reelaboração do material que o artista apreende para trabalhar e depois devolver ao mundo sob a forma de artefato artístico.

---

104 Condillac considera que a linguagem-ação é "efeito natural e inato de toda a nossa conformação" e pode manifestar, de forma imediata, "tudo o que se passa na alma". No entanto, para que a comunicação se estabeleça, a simultaneidade dos sentimentos expressos pela linguagem-ação, deve ser decomposta em seus diferentes elementos. A linguagem-ação, utilizada inconscientemente por todo ser humano em sua tenra infância, vai sendo, ao longo da vida, transformada em um "método analítico", por meio do qual cada um de nós conseguirá distinguir, compreender e transmitir o próprio pensamento. Cada um fará por si o que outros fizeram por ele em sua infância, tornando consciente e voluntária a comunicação original. Ver Condillac. Lógica. Trad. Nelson Alfredo Aguilar. In: *Condillac, Helvétius, Degérando*. São Paulo: Abril Cultural, 1979, p. 103-106 (Os Pensadores).

105 "DORVAL – Por que separamos o que a natureza uniu? A todo momento o gesto não corresponde ao discurso?" Diderot. Segunda Conversa, op. cit., p. 119.

É bastante conhecida a passagem da *Carta sobre os surdos-mudos*, escrita em 1751, em que Diderot conta como, na juventude, julgava a competência dos atores por sua capacidade de "dizer" o texto por meio de gestos, posturas e expressões faciais:

> Outrora frequentei muito os espetáculos; sabia de cor a maior parte das boas peças. Nos dias em que me dispunha a examinar movimentos e gestos, sentava-me nas galerias, onde, mais afastado dos atores, ficava mais bem colocado. Tão logo erguido o pano e iniciado o movimento, os demais espectadores preparavam-se para ouvir, enquanto eu tapava os ouvidos com os dedos, não sem algum espanto da parte dos que me cercavam, que não me entendiam, olhando-me como a um insensato que ia à comédia para não a ouvir. Constrangia-me muito pouco com o juízo alheio, e mantinha obstinadamente os ouvidos tapados, se a ação e o jogo dos atores parecessem conformes ao discurso de que me lembrava. Somente ouvia, se a isso fosse levado pelos gestos, ou cresse estar sendo por eles levado. Ah! Senhor! Há poucos comediantes em condições de lograr êxito numa prova como essa! Os detalhes em que eu poderia entrar a esse respeito seriam humilhantes para a maior parte deles. Mas prefiro falar-vos de outra surpresa que eu causava nos que me rodeavam, quando, sempre com os ouvidos tapados, viam lágrimas correrem de meus olhos nas passagens patéticas [...].
>
> Não importa o que penseis a respeito de meu expediente: peço-vos que considereis que, se para julgar sadiamente a entonação é preciso ouvir o discurso sem ver o ator, é natural acreditar que para julgar sadiamente os movimentos e os gestos é preciso considerar o ator sem ouvir o discurso.[106]

106 Diderot. *Carta sobre os surdos-mudos*, op. cit., p. 28-29.

Na segunda *Conversa*, Dorval é categórico: "Falamos demais em nossos dramas, e, consequentemente, nossos atores não atuam o suficiente".[107] Por isso, ele se orgulha de ter conseguido criar apenas com gestos, interjeições e falas entrecortadas a cena do desespero de Clairville, no terceiro ato de *O filho natural*: o rapaz anda de um lado para o outro, muito agitado, suspira, apoia os cotovelos no encosto de uma poltrona, com a cabeça entre as mãos e os pulsos nos olhos; levanta, vai e vem, prorrompe em inflexões inarticuladas, repisa a frase com que sua noiva o repeliu, joga-se numa poltrona até que a entrada de um criado interrompe esse acesso.[108]

Na opinião de Diderot, a partitura corporal e expressiva deverá ser escrita até que os atores se convençam de que ela é essencial ao seu trabalho, e passem a criá-la eles próprios:

> [...] se a pantomima fosse levada em cena a um alto grau de perfeição, poderíamos frequentemente nos dispensar de escrevê-la: e eis talvez a razão pela qual os antigos não a escreveram. Mas, entre nós, de que forma o leitor – falo até mesmo daquele que tem um certo hábito do teatro – poderá supri-la quando lê, visto que jamais a tem no desempenho cênico? Será ele mais ator do que um comediante por ofício?[109]

Para que eles se aperfeiçoem nessa arte, Diderot recomenda que se alimentem da leitura de romances domésticos, em especial os de Richardson, que descreve de forma minuciosa os movimentos

107 Diderot. Segunda Conversa, op. cit., p. 118.

108 Diderot. *O filho natural*, op. cit., Ato III, cena 5, p. 59.

109 Diderot. *Discurso sobre a poesia dramática*, op. cit., p. 124.

dos personagens, atribuindo assim "força", "sentido" e "patético" ao discurso.[110] Mas é sobretudo a pintura que deve servir de inspiração para a atuação, assim como serviu de referência para a constituição dos *tableaux*: "Aplicai à pantomima as leis da composição pictórica, e vereis que são as mesmas".[111] Os quadros de Greuze, sentimentais e moralizantes, são apontados como bom material de estudo, pois abordam situações tocantes, exacerbando as emoções nelas envolvidas, sem, no entanto, cair na implausibilidade.

A pantomima visa a exacerbar a exteriorização da emoção e assim comover poderosamente o espectador. Ao criticar o quadro que Van Loo apresenta no Salão de 1759, *Mlle. Clairon em Medeia*, Diderot deixa claro, por tabela, o que espera do trabalho do ator – intensidade e coerência com a situação dramática:

> Enfim, conseguimos ver o famoso quadro *Jasão e Medeia*.[112] Meu amigo, que coisa ruim! É uma decoração teatral com toda a sua falsidade; um luxo de cor que não dá para suportar; um Jasão de uma idiotice inconcebível. O imbecil saca a espada contra uma feiticeira que voa nos ares, que está fora do seu alcance e que deixa a seus pés os filhos decapitados. Está bom isso? Não. Seria necessário erguer ao céu braços desesperados, atirar a cabeça para trás; ter os cabelos em pé, a boca aberta, lançando gritos infindos; os olhos perdidos; e, além disso, uma

110 Diderot. *Discurso sobre a poesia dramática*, op. cit., p. 119.

111 Diderot. *Discurso sobre a poesia dramática*, op. cit., p. 124.

112 Laurent Versini observa que Diderot se enganou ao citar o nome do quadro, que ele só viu em sua segunda visita ao Salão de 1759; no dia do *vernissage* o quadro ainda não estava exposto. Ver Diderot. Salon de 1759. In: *Oeuvres*. Tome IV. Esthétique – Théâtre, op. cit., p. 194, nota 1.

> Medeiazinha, pequena, dura, acachapada, cheia de panos; uma Medeia de coxias; não pinga uma gota de sangue da ponta do seu punhal ou de seus braços; nenhuma desordem, nenhum terror. A pessoa olha, se deslumbra e permanece fria. O drapeado que toca o corpo dela tem o opaco e os reflexos de uma couraça; parece uma placa de cobre amarelo. Em primeiro plano está uma bela criança caída nos degraus encharcados com o seu sangue; mas o efeito é nulo. Esse pintor não pensa nem sente. Uma carruagem pesadíssima. [...][113]

Dorval, alter-ego de Diderot, se refere à pantomima como um ponto de contato fundamental, embora ainda pouco explorado por seus contemporâneos, entre a obra dramática e a representação: "Nós ainda não sabemos até onde a pantomima pode influir na composição de uma obra dramática e na representação".[114]

É como se a pantomima fosse, para a atuação, o que o *tableau* é para a organização espacial da cena. Em ambos o aspecto visual predomina, completando ou até mesmo substituindo as falas do texto. Por meio de gestos e atitudes coerentes com sua condição, seu temperamento e com a situação em que estão envolvidos, os personagens se apresentam antes mesmo de começar a falar. Com isso, o signo cênico se enriquece, assumindo o valor do que Diderot chama de hieróglifo – condensado de significados que entrelaçam diferentes sentidos.

---

113 Diderot. Salon de 1759. In: *Oeuvres*. Tome IV. Esthétique – Théâtre, op. cit., p. 194.

114 Diderot. Segunda Conversa, op. cit., p. 128.

Em *O pai de família* encontramos dois bons exemplos de pantomima nas rubricas de abertura do primeiro e do segundo atos. A do início da peça, que despertou a indignação de Mme. Riccoboni, como vimos, indicia algumas das linhas da trama: inquietação do pai de família, que anda para lá e para cá a passos lentos; amor secreto de Germeuil por Cécile, que ele olha sem que ela note; desconfiança e irritação do Comendador, vilão da peça. A que abre o segundo ato constrói o quadro de um dia rotineiro na casa do pai de família: ele despacha seus negócios numa das pontas da mesa em que sua filha toma o café da manhã enquanto examina as roupas que uma vendedora lhe mostra. Cada um dos personagens em cena assume uma postura característica: o camponês se inclina sobre seu cajado; o homem pobre se encolhe a um canto da sala, envergonhado de sua pobreza; o intendente examina de alto a baixo, com indisfarçáveis segundas intenções, a mocinha que auxilia a vendedora; dois criados se estranham e lançam olhares desafiadores um ao outro, e assim por diante. Porém isso é apenas o preâmbulo ao que verdadeiramente interessa a Diderot: montar uma cena dupla em que os negócios do pai e as compras da filha se alternem de modo bem orquestrado, deixando claro, no entanto, que a cena principal é a do pai, que demonstra sua bondade e seu senso de justiça ao atender os que o procuram. A cena de Cécile é mais curta, comporta mais pantomima do que texto e é feita a meia-voz.

A importância atribuída por Diderot à pantomima pode ser aquilatada pelo peso que concede a ela na determinação do andamento e da força da peça no palco:

> Ela é tão essencial que, de duas peças compostas, uma levando em conta a pantomima, e a outra não, as execuções serão de tal modo diversas que aquela em que a pantomima tiver sido considerada parte do drama não poderá ser desempenhada sem a pantomima; ao contrário da outra, em que a pantomima tiver sido negligenciada. Na representação, não será subtraída ao poema que a possuir, assim como de forma alguma será dada ao poema que não a possuir. É ela que fixará a duração das cenas e dará colorido a todo o drama.[115]

Diderot afirmava ser capaz de distinguir se o dramaturgo construiu sua peça com a pantomima em mente ou não, independente de ele a ter redigido. É que como ela é sinal de concretude cênica, levá-la em conta na redação do texto significa demarcar o teatro em relação à simples retórica.[116] Ao redigir a pantomima, o autor oferece ao leitor e, sobretudo, aos atores, sua versão da concretização cênica do texto.

Em sua *Resposta a Mme. Riccoboni*, Diderot descreve seu método de escrita teatral para contestar a defesa que ela faz do posicionamento dos atores em cena: sempre no proscênio, de pé e de frente para a plateia:

> Ignoro se a minha maneira de compor é a melhor, mas ei-la. Meu gabinete de trabalho é o lugar da cena. O lado da janela é a plateia onde estou; nas estantes, ao fundo, é o palco. Instalo aposentos à direita e, à esquerda, no meio, abro as portas onde forem necessárias e faço aparecer meus personagens. Se um deles entrar, identificarei seus sentimentos, situação e estado de alma, e logo verei sua ação, movimentos e fisionomia. Ele fala ou se cala, anda ou se detém, está sentado ou de pé, ouço-o e escrevo. E que importa que me dê as

115 Diderot. *Discurso sobre a poesia dramática*, op. cit., p. 118.

116 Diderot. *Discurso sobre a poesia dramática*, op. cit., p. 125.

> costas, me olhe ou, ficando de perfil, esteja num sofá, as pernas cruzadas e a cabeça apoiada numa das mãos? A atitude dele não é sempre a de alguém que medita ou se enternece? Escutai, minha amiga, nos últimos anos não fui uma dezena de vezes ao espetáculo. A falsidade do que lá se produz me faz morrer de tédio.[117]

Para ele está muito claro que a cena não é apenas um diálogo,[118] ela tem suas leis e sua especificidade se manifesta na concretude do espetáculo:

> De resto, quando escrevo a pantomima, é como se me dirigisse ao comediante nestas palavras: É assim que declamo, eis as coisas como se passaram na minha imaginação, no momento em que compunha. Mas não sou vaidoso o bastante para achar que não se possa declamar melhor do que eu, nem bastante imbecil para reduzir o homem de gênio a um estado maquinal.[119]

Ao admitir que a sua versão para a cena pode não ser a mais adequada e que pode haver outras melhores, Diderot indicia o tipo de abertura que será essencial para a elaboração do conceito de encenação compreendido como criação de um sentido cênico original para uma dada montagem. O autor continua no alto da hierarquia dos criadores cênicos, mas começa a perceber que o texto não condensa o sentido do espetáculo, por mais que, na escrita, ele procure explicitá-lo, tentando conduzir com mais detalhe sua representação – não é à toa que, na segunda metade do século XVIII as rubricas se tornam cada vez mais minuciosas.

---

117 Diderot. Resposta a Mme. Riccoboni, op. cit., p. 159.

118 Diderot. *Discurso sobre a poesia dramática*, op. cit., p. 99.

119 Diderot. *Discurso sobre a poesia dramática*, op. cit., p. 125.

A capacidade de imaginar variantes cênicas para além da prática rotineira do ofício faltou aos societários da Comédie-Française que, em 1761, montaram uma versão edulcorada de *O pai de família*, efetuando "as mudanças necessárias para adequá-la ao palco", como consta do Anúncio feito no dia da estreia,[120] o que significava mais exatamente cortar tudo o que tinha relação com a reforma proposta por Diderot: a pantomima, os *tableaux*, as cenas simultâneas. Uma semana depois, o Abade La Porte escreve para o *Observateur Littéraire* de 25 de fevereiro:

> Fizeram em quase todas as cenas cortes que as desfiguraram. Escrevendo estas cenas, o autor imaginou uma pantomima que queria ver no palco. Suprimindo a pantomima, privou-se a peça de sua verdadeira declamação.[121]

E Diderot se queixa a Voltaire em carta de 23 de fevereiro, depois da terceira apresentação do espetáculo, de não ter podido interferir em nada:

> Foram eles que imaginaram que a obra poderia ter êxito no palco; e eis que se apossam deste triste *Pai de família*, cortam-no, retalham-no, castram-no, roem-no como lhes dá na telha. Repartiram os papéis entre si e representaram sem que eu pudesse participar.[122]

---

120 Cit. por Jacques Chouillet à p. 87 de seu artigo Un théâtre en devenir: les ébauches de Diderot. In: *Diderot*. Paris: Comédie-Française, 1984, p. 81-103. Todas as informações a respeito da encenação de *O pai de família* pela Comédie foram extraídas desse ensaio.

121 Apud Jacques Chouillet. Un théâtre en devenir: les ébauches de Diderot. In: *Diderot*, op. cit., p. 88.

122 Idem.

Apesar de tudo, o espetáculo foi um sucesso e a peça ficou no repertório da companhia até 1839.

Levar o texto para além de si mesmo, ter a cena como foco e, nela, multiplicar as perspectivas de concretização dramática é o que começa muito tenuemente a despontar nesse momento. A pantomima muitas vezes é redundante e óbvia, o exagero domina o jogo dos atores, mas, como assinala Martine de Rougemont,[123] algum acordo entre eles vai se estabelecendo e com isso avança o pensamento sobre o sentido de unidade cênica que vai presidir ao surgimento do conceito de encenação ao fim do século XIX.

O Paradoxo: o ator no conjunto cênico

Diderot privilegia, em sua análise da atuação empreendida no *Paradoxo sobre o comediante*, a ideia de um modelo que deve ser construído racionalmente pelo ator a partir do texto a ser montado. Esse modelo deve reger o trabalho de criação do papel, garantindo sua coerência e estabilidade ao longo das representações. Com isso, a atuação é inserida na operação de formalização, de elaboração estética, que garante a homogeneidade entre todos os elementos do espetáculo. Essa reflexão a respeito da natureza comum ao conjunto de elementos de uma montagem é um marco importante no processo de elaboração do conceito de encenação. E a percepção de que o nexo entre a atuação e o todo da representação é também construído pelo ator, não sendo inteiramente dado pelo texto, deve ser assinalado igualmente

123 Martine de Rougemont. *La vie théâtrale en France au XVIII^e siècle*, op. cit., p. 120.

como um patamar importante no itinerário que culmina com o surgimento do conceito de encenação, que se define justamente pela articulação livre e original entre as diferentes instâncias do espetáculo teatral.

O raciocínio de Diderot a respeito do móvel do trabalho do ator se altera de modo radical entre as *Conversas* sobre O filho natural (1757) e o *Paradoxo* (primeiro esboço escrito em 1769 e publicado em 1770 com o título de *Observations de M. Diderot sur une brochure intitulée* "Garrick ou les acteurs anglais" [Observações do Sr. Diderot sobre uma brochura intitulada "Garrick ou os atores ingleses"]).

Comparem-se as duas citações abaixo, separadas por pouco mais de dez anos:

> DORVAL – Felizmente uma atriz de discernimento limitado, de uma perspicácia comum, mas *dona de grande sensibilidade, apreende sem esforço um estado d'alma e encontra, sem pensar,* o tom que convém aos muitos sentimentos diferentes que se fundem constituindo esse estado e que toda a sagacidade do filósofo seria incapaz de analisar.

> Os poetas, os atores, os músicos, os pintores, os cantores de primeira linha, os grandes dançarinos, os ternos amantes, os verdadeiros devotos, todo esse grupo entusiasta e apaixonado *sente vivamente e reflete pouco* [grifo meu].[124]

***

124 Diderot. Segunda Conversa, op. cit., p. 122.

> O PRIMEIRO – Mas o ponto importante, sobre o qual temos opiniões inteiramente opostas vosso autor [Antonio Sticotti[125]] e eu, é a questão das qualidades principais de um grande comediante. Quanto a mim, quero que tenha *muito discernimento*; acho necessário que haja nesse homem um espectador frio e tranquilo; exijo dele, por consequência, *penetração* e *nenhuma sensibilidade*, a arte de tudo imitar ou, o que dá no mesmo, uma igual aptidão para toda espécie de caracteres e papéis [grifo meu].[126]

O eixo em torno do qual gira a opinião cambiante de Diderot é a sensibilidade. Considerada em seus primeiros escritos teatrais como uma qualidade essencial ao trabalho de atuação, a sensibilidade é atacada em sua obra tardia como um obstáculo que deve ser contornado para que o ator se livre de si mesmo e se insira no universo artístico por meio da criação do personagem.

Os estudiosos se dividem a respeito dessa reviravolta: é ela intempestiva e invalida o pensamento anterior de Diderot sobre teatro, ou é um dos desdobramentos possíveis a partir das

---

125 A primeira versão de *Paradoxo sobre o comediante* foi uma encomenda de Grimm para a *Correspondance Littéraire*. Diderot foi encarregado de resenhar o livro editado anonimamente em Paris, em 1769, de autoria do ator Antonio Sticotti, e que se fazia passar por uma tradução do inglês: *Garrick ou les acteurs anglais. Ouvrage contenant des réflexions sur l'art dramatique, sur l'art de la représentation et le jeu des acteurs. Avec des notes historiques et critiques sur les différents théâtres de Londres et de Paris. Traduit de l'anglais* (Garrick ou os atores ingleses. Obra contendo reflexões sobre a arte dramática, sobre a arte da representação e sobre o trabalho dos atores. Com notas históricas e críticas sobre os diferentes teatros de Londres e de Paris. Traduzido do inglês).

126 Diderot. Paradoxo sobre o comediante. Trad. J. Guinsburg. In: *Diderot*. São Paulo: Abril Cultural, 1979, p. 162 (Os Pensadores).

ambiguidades do pensamento do filósofo?[127] Acredito que ela manifeste o aprofundamento da reflexão diderotiana a respeito da arte. A unidade indissolúvel entre vida e teatro defendida por Dorval nas *Conversas sobre* o Filho natural vai dar lugar ao reconhecimento da desproporção entre espetáculo e plateia – o ator produz sinais convencionais que colaboram para a construção de uma teia ficcional que o espectador, no entanto, toma por *verdadeira*, projetando-a sobre a realidade extrateatral:

> O PRIMEIRO – Mas como? dirá alguém, estes acentos tão plangentes, tão dolorosos, que esta mãe arranca do fundo de suas entranhas, e com os quais as minhas são tão violentamente sacudidas, não é o sentimento atual que os produz, não é o desespero que os inspira? De modo algum; e a prova é que são medidos, que fazem parte de um sistema de declamação; que mais baixos ou mais agudos do que a vigésima parte de um quarto de tom, são falsos; [...] que satisfazem todas as condições requeridas apenas através de um longo estudo, que concorrem para a solução de um problema proposto; que, para ser levados ao ponto justo, foram ensaiados cem vezes e que, apesar desses frequentes ensaios, ainda lhes falta algo. [...]

127 Ver em especial Pierre Pasquier. La conversion de Diderot. In: *La mimésis dans l' esthétique théâtrale française du début de l'âge classique à la fin de la période romantique*, p. 535-567. [s.d.]. Tese (Doutorado) – Université de Caen; e também Yvon Belaval. Le *Paradoxe* dans l'esthétique de Diderot. In: *L'esthétique sans paradoxe de Diderot*. Paris: Gallimard, 1950, p. 266-292. Pasquier considera essa inflexão incompatível com a concepção mimética de arte que sustenta o gênero sério e conclui que o *Paradoxo* é a capitulação de Diderot diante do formalismo e dos argumentos de Mme. Riccoboni, que sairia, finalmente, vitoriosa da contenda entre ambos. Já Belaval rastreia ao longo da obra de Diderot os sinais da ambiguidade que caracteriza a reflexão estética do filósofo, que compreende a arte como *mimesis* mas enfatiza a originalidade do olhar do criador sobre a realidade e o caráter convencional da criação, postura que o *Paradoxo* viria confirmar.

> O soco ou o coturno deposto, sua [do ator] voz extinguiu-se, ele sente extrema fadiga, vai mudar de roupa branca ou deitar-se, mas não lhe resta nem perturbação nem dor, nem melancolia, nem abatimento de alma. Sois vós quem levais convosco todas essas impressões. O ator está cansado e vós, tristes; é que ele se agitou sem nada sentir, e vós sentistes sem vos agitar. Se fosse de outro modo, a condição do comediante seria a mais desgraçada das condições; mas ele não é a personagem, ele a representa e a representa tão bem que vós a tomais como tal; a ilusão só existe para vós; ele sabe muito bem que ele não a é.[128]

À medida que Diderot avança em sua reflexão, a formalização deixa de ser identificada às convenções petrificadas que ele combate e passa a ser considerada por ele como o traço por excelência do trabalho artístico. Isso vem de par com a valorização da técnica, antes tida como uma forma de represar a espontaneidade e o impulso criador, como se pode observar em sua *Resposta a Mme. Riccoboni*: "deixai de lado o técnico. É a morte do gênio".[129]

A atividade de Diderot como crítico de arte teve papel decisivo em seu pensamento sobre a técnica, termo que só em 1762 é consignado no Dicionário da Académie Française com o sentido positivo de viabilização de um projeto, seja ele a realização de um quadro ou a criação de um personagem. Em 1721 a palavra já havia sido registrada no Dicionário de Trévoux, mas apenas ligada ao domínio dos ofícios mecânicos, artesanais. Não se percebia então nenhuma relação entre a técnica e a criação, no que esta última tem de originário.

---

128 Diderot. *Paradoxo sobre o comediante*, op. cit., p. 165.

129 Diderot. Resposta a Mme. Riccoboni, op. cit., p. 166.

Ao se debruçar, como editor da *Enciclopédia*, sobre os diferentes ofícios, ao interrogar a natureza como filósofo experimental, ao questionar as regras mesquinhas da cena e ao frequentar os ateliês dos pintores e escultores para se qualificar como crítico de arte, Diderot se pergunta pela técnica de cada um desses domínios. É nos *Salões*, porém, que a técnica adquire para ele foros de cidadania. É verdade que ela ainda aparece em alguns de seus escritos sobre artes visuais com sentido pejorativo, como "um grilhão que [o artista] colocou em seus próprios olhos como o escravo em seu pé",[130] mas já começa a predominar o significado positivo do *savoir-faire*, da marca de um artista:

> [...] daí a paleta peculiar, um estilo, uma técnica própria a cada pintor. O que é essa técnica? A arte de driblar um certo número de dissonâncias, de contornar as dificuldades superiores à arte.[131]

A referência de Diderot à técnica a retira da invisibilidade que lhe havia sido imposta pelo ideário clássico e faz com que ela se manifeste de forma tão legítima quanto as demais instâncias da criação da obra.

---

130 A frase integra o seguinte trecho do tópico Algumas de minhas ideias sobre a cor: "Mas o que torna raro o verdadeiro colorista é o mestre que ele adota. Durante um longo tempo, o aluno copia os quadros desse mestre e não olha mais para a natureza, isto é, habitua-se a ver através dos olhos de outrem e deixa de usar os seus. Pouco a pouco desenvolve uma técnica que o aprisiona e da qual não pode libertar-se nem se afastar; é um grilhão que colocou em seus próprios olhos como o escravo em seu pé. Eis a origem de tantos coloridos falsos [...]". Cf. Diderot. *Ensaios sobre a pintura*. Trad. Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papirus, 1993, p. 48-49.

131 Diderot. Salon de 1763. In: *Oeuvres*. Tome IV. Esthétique – Théâtre, op. cit., p. 259.

Não admira que, entre as duas divas que brilharam na Comédie-Française a partir da década de 1740, ele prefira, sem dúvida alguma, Mlle. Clairon a Mlle. Dumesnil. A primeira estudava com afinco seus papéis e os apresentava de forma pensada e construída, a segunda se baseava na inspiração do momento, na exacerbação do sentimento, e tinha passagens patéticas e comoventes, mas o papel como um todo, por não seguir um plano ou modelo, resvalava muitas vezes para a incoerência.

> O PRIMEIRO – Com Mlle. Dumesnil não acontece o mesmo que com Mlle. Clairon. Ela sobe ao palco sem saber o que irá dizer; a metade do tempo, não sabe o que diz, mas chega um momento sublime.[132]

É impressionante a quantidade de vezes que, em suas memórias, Mlle. Clairon menciona os minuciosos estudos e a longa pesquisa que qualquer papel lhe demandava.[133] Mlle. Dumesnil, em *Mémoires en réponse aux mémoires d'Hippolyte Clairon*, ridiculariza os estudos e as pretensões de sua rival, de quem, aliás, tinha sido a primeira mestra, alegando que todo o aparato inventado por Mlle. Clairon se devia sobretudo à sua falta de talento, à sua incapacidade de *sentir*:

---

132 Diderot. *Paradoxo sobre o comediante*, op. cit., p. 164.

133 Clairon. *Mémoires écrits par elle-même*. Genève: Slatkine Reprints, 1968 (primeira edição francesa em 1798). Ver, por exemplo, p. 72: "Eu sentia a imensa distância entre a teoria e a prática. Passei quase dez anos em pesquisas profundas e minuciosas". Ou p. 235: "Devo o pouco que valho ao plano de estudos que acabo de apresentar". E, ainda, à p. 254: "O público [...] sabe que só depois de longos estudos [o ator principiante] consegue vencer as dificuldades".

> As grandes afecções da alma são as mesmas de um polo a outro [...]. Penetrar-se destes grandes sentimentos, provocá-los instantaneamente e sob medida, esquecer a si mesmo num piscar de olhos para colocar-se no lugar do personagem que se quer representar é exclusivamente um dom da natureza acima de todos os esforços da arte. [134]

Ainda segundo Dumesnil, Voltaire a preferia a Mlle. Clairon, assim como Garrick, que teria dito a propósito de Mlle. Hippolyte: "Ela é artificial".[135]

Na verdade, não é simplesmente a oposição entre instinto e técnica, naturalidade e artifício o que interessa a Diderot, mas a compreensão do trabalho do ator e, mais que isso, sua inserção no todo do espetáculo. Mlle. Clairon lhe parece, contra a opinião de amigos como Grimm e de especialistas como Garrick, mais digna de elogios que Mlle. Dumesnil porque vislumbra a arquitetura do espetáculo e se compraz em idear seu papel tendo em vista esse conjunto. A novidade dessa formulação (que, evidentemente, apenas explicita a postura dos grandes atores de qualquer época, atentos aos desdobramentos

134 Dumesnil. *Mémoires en réponse aux mémoires d' Hippolyte Clairon*. Genève: 1968, p. 52-53 (primeira edição pouco posterior à publicação das *Memórias* de Mlle. Clairon, provavelmente em 1800). Na verdade, o livro foi escrito sob a inspiração de Dumesnil por Coste d'Arnobat, que a defendeu das observações desairosas de Mlle. Clairon, mas ele não é mencionado em nenhuma das duas edições que o livro teve no primeiro quarto do século XIX. Ver a esse respeito o artigo de Ricardo Bigi de Aquino. Mlle. Clairon e Mlle. Dumesnil: seus livros de memórias, filosofias de interpretação, e o ideal diderotiano do ator. *Revista Arte Comunicação*, Recife: UFPE, v. 1, n. 2, p. 183-201, dezembro 1994.

135 Dumesnil. *Mémoires en réponse aux mémoires d' Hippolyte Clairon*, op. cit., p. 379.

do próprio desempenho) agrada a Diderot tanto quanto irrita Mlle. Dumesnil que, nela, só vê esforço e aridez:

> Ninguém a censurou por *ter arte*; seria loucura. O que se criticou foi o fato de a senhora não possuir arte suficiente para fazer esquecer o artifício, se é que isso é possível. Nós lhe reprovamos o fato de ser toda arte e deixar sempre transparecer a atriz por trás de sua interpretação tão *perfeita*.[136]

A contraposição entre a técnica e a espontaneidade era o eixo das discussões sobre a atuação na segunda metade do século XVIII. No entanto, no *Paradoxo*, Diderot a formula com um brilho que não encontramos em nenhum dos livros publicados na época sobre o tema, entre os quais se destacam *Le comédien*, lançado em 1747 por Rémond de Sainte-Albine, redator-chefe do *Mercure* e da *Gazette de France*, e *L'art du théâtre*, do ator François Riccoboni, editado em 1750. Diderot afirmava não ter lido nenhuma das duas publicações, mas o essencial da controvérsia que opunha o literato e o ator do Théâtre Italien era de seu conhecimento, tanto que ele conclui suas *Observações sobre uma brochura intitulada Garrick ou os atores ingleses* remetendo o leitor às duas obras e convidando-o a comparar as ideias ali apresentadas sobre a sensibilidade com as que ele desenvolvera ao longo de seu texto. A referência aos dois autores reaparece no *Paradoxo*:

> O PRIMEIRO – De resto, a questão que aprofundei foi outrora encetada entre um literato medíocre, Rémond

136 Dumesnil. *Mémoires en réponse aux mémoires d'Hippolyte Clairon*, op. cit., p. 57.

> de Sainte-Albine, e um grande comediante, Riccoboni. O literato advogava a causa da sensibilidade e o comediante advogava a minha. É uma anedota que eu ignorava e que acabo de ficar sabendo.[137]

Ao postular que o ator não ostenta seus próprios sentimentos, mas reproduz os sinais exteriores do que o personagem sente, e que é o espectador quem extrapola esses sinais e os atribui indevidamente à pessoa do intérprete, Diderot se confronta com Sainte-Albine através de Sticotti, pois o livro que este último assina, *Garrick ou les acteurs anglais*, é praticamente uma réplica de *Le comédien*, de autoria do primeiro, embora tente se fazer passar por obra traduzida do inglês, citando teatros e atores de Londres e embaralhando as pistas que poderiam denunciar o plágio.[138]

Acompanhemos Sainte-Albine:

> Horácio disse: *Chorem se quiserem que eu chore*. Ele dirigia essa máxima aos poetas. Podemos dirigi-la também aos atores.
>
> Os atores trágicos querem provocar em nós a ilusão? Devem começar por provocá-la em si mesmos. É preciso que eles imaginem ser e que sejam efetivamente o que representam e que um feliz delírio os convença de que são eles os traídos, os perseguidos. É preciso que esse erro passe de seu espírito a seu coração e que em

137 Diderot. *Paradoxo sobre o comediante*, op. cit., p. 186.

138 Para uma comparação minuciosa tanto do esquema geral das duas obras quanto de trechos que são praticamente idênticos em Sainte-Albine e em Sticotti, conferir o longo artigo de Patrick Tort para a *Revue d'Histoire du Théâtre*: Document I: Généalogie du "Paradoxe". *Revue d'Histoire du Théâtre, Paris*, Société d'Histoire du Théâtre, a. 28, n. 1, p. 7-44.

> várias ocasiões um sofrimento fingido lhes arranque lágrimas verdadeiras.
>
> Então, não os perceberemos como frios atores que por meio de entonações e gestos estudados querem nos interessar por aventuras imaginárias. Então, se nenhum obstáculo intransponível se opuser ao efeito que eles devem produzir, conseguirão operar todos os prodígios de sua arte. São soberanos que comandam nossas almas como senhores absolutos. São feiticeiros que sabem dotar de sensibilidade os seres mais insensíveis.[139]

A novidade de um livro dedicado à arte do ator perde muito de seu brilho ao valorar o *fazer* do intérprete a partir de sua sinceridade. Sainte-Albine se insere na linhagem platônica que atribui a despossessão de si, condição para a atuação, ao efeito do entusiasmo incontrolável e inexplicável e, em consequência, considera os atores "feiticeiros" capazes de encantar os espectadores, propiciando que se estabeleça entre autor, personagem, ator e plateia uma continuidade de sentimento que nenhum obstáculo insuperável deve perturbar.[140]

François Riccoboni lançou seu livro três anos depois do de Sainte-Albine; como não dispunha do mesmo acesso que este aos jornais,

---

139 Rémond de Sainte-Albine. Le comédien. Genève: Slatkine Reprints, 1971, p. 91-92. 1ª parte, cap. III.

140 Patrick Tort insere o paradoxo da sensibilidade do ator na discussão entre dois modelos estéticos: o pictórico, que tenta esconder o *desenho* da obra sob a *cor* da emoção, e o musical, que transforma em notação precisa todos os elementos da criação – no caso do ator, gestos, entonações etc. Ver, Patrick Tort. II. La partition intérieure. *Revue d'Histoire du Théâtre*, Paris, Société d'Histoire du Théâtre, a. 28, n. 1, p. 45-73.

não obteve grande repercussão com *L'art du théâtre*. Segundo Patrick Tort, a maior parte das críticas que o livro recebeu incidia sobre a linguagem técnica utilizada por Riccoboni, o que era uma forma de manifestar o arraigado preconceito contra a profissão de comediante, na qual o autor se destacava, e também de recusar a *priori* as ideias apresentadas.[141]

A posição de François Riccoboni sobre a expressão do ator é radicalmente oposta à de Sainte-Albine, antecipando o raciocínio de Diderot sobre a distância que o intérprete deve manter em relação a seu personagem:

> Chama-se expressão a destreza por meio da qual fazemos o espectador sentir todos os movimentos pelos quais queremos parecer tomados. Digo que queremos parecer e não que somos verdadeiramente tomados. [...] Quando um ator expressa com a força necessária os sentimentos de seu papel, o espectador vê nele a mais perfeita imagem da verdade e acredita que um homem que estivesse realmente numa situação semelhante só poderia se manifestar daquela forma. Para representar bem, a ilusão deve ser levada até esse ponto. Espantadas com uma tão perfeita imitação do verdadeiro, algumas pessoas a tomaram por verdade e acreditaram que o ator vivenciava efetivamente o sentimento que representava. Cumularam-no de elogios, merecidos, aliás, mas fundados numa ideia errada que o ator achou vantajoso não desmentir, chegando mesmo a corroborá-la.
>
> Além de nunca ter partilhado dessa opinião praticamente geral, sempre me pareceu bem evidente que se, por desgraça, sentirmos efetivamente o que devemos expressar, estaremos incapacitados de representar. [...]

141 Cf. Patrick Tort. Document I: Généalogie du "Paradoxe". *Revue d'Histoire du Théâtre*, op. cit., p. 12.

> Não digo que ao representar os trechos de grande paixão o ator não sinta uma emoção muito viva, que é o que há de mais cansativo no teatro. Mas essa agitação se origina nos esforços que somos obrigados a fazer para pintar uma paixão que não sentimos, o que dá ao sangue um movimento extraordinário que pode enganar até mesmo o próprio ator, caso ele não tenha analisado com atenção a verdadeira origem dela.
>
> É preciso conhecer perfeitamente os movimentos da natureza nos outros e permanecer sempre senhor de sua alma para fazê-la, a seu bel-prazer, assemelhar-se à alma alheia. Esta é a grande arte. Daí nasce a ilusão perfeita à qual os espectadores não podem se subtrair e que os arrasta mesmo contra a vontade.[142]

Em Diderot encontraremos ênfase semelhante no virtuosismo com que o ator deve conseguir imitar os sintomas exteriores da alma:

> O PRIMEIRO – O que é, pois, o verdadeiro talento? O de conhecer bem os sintomas exteriores da alma de empréstimo, de dirigir-se à sensação dos que nos ouvem, dos que nos veem, e de enganá-los pela imitação desses sintomas, mediante uma imitação que engrandece tudo em suas cabeças e que se torna a regra do julgamento deles; pois é impossível apreciar de outro modo o que se passa dentro de nós. E que nos importa, com efeito, o que eles sintam ou não sintam, contanto que o ignoremos?
>
> Aquele, pois, que melhor conhece e traduz mais perfeitamente esses signos externos, de acordo com o modelo ideal melhor concebido, é o maior comediante.[143]

---

142 François Riccoboni. *L'art du théâtre, suivi d'Une Lettre de M. Riccoboni Fils à Monsieur *** au sujet de l'Art du théâtre*. Genève: Slatkine, 1971, p. 36, 37 e 41 [réimpression de l'éd. de Paris, 1750].

143 Diderot. P*aradoxo sobre o comediante*, op. cit., p. 183.

A elaboração do modelo é a grande tarefa e o grande trunfo do ator. É a sua participação no trabalho geral de formalização dos elementos cênicos. Ao estabelecer a mediação entre o texto dramático e a *performance* do ator, o modelo se coloca na interseção entre a palavra e a concretude cênica. Ao realizar cenicamente o modelo, o ator atribui a seu desempenho o caráter artístico que se exige de todos os demais elementos cênicos.

O modelo pressupõe uma análise detalhada não só do personagem, mas do contexto geral da peça e, idealmente, deve levar em conta também a sua materialização no palco. Mlle. Clairon enfatiza que o ator deve conhecer bem a peça para ser capaz de "mascarar suas fraquezas e realçar suas belezas".[144] E ela chega a descrever, coisa pouco comum nos relatos da época, o trajeto que efetuou no palco ao apresentar a protagonista de *Ifigênia em Táuride* de Guymond de La Touche, e que recomenda a outras atrizes que vierem a representar o papel:

> Enquanto tiram as correntes dos prisioneiros, no segundo ato, venha do fundo do palco, pare com nobreza e compaixão na mesma altura de Pílades, que você vai encontrar em primeiro lugar; examine-o sem enfatizar a dor que você sente; continue a caminhar na direção do proscênio para ver Orestes, e que, assim que você o vir, eu possa ter certeza de que essa visão a espanta e perturba; examine-o com calma e, sem perdê-lo de vista, diga, em voz baixa, agitada: "Que traços e que porte!"[145]

144 Clairon. *Mémoires*, op. cit., p. 234.

145 Clairon. *Mémoires*, op. cit., p. 337.

Diderot se refere inúmeras vezes a Mlle. Clairon ao longo do *Paradoxo* para exemplificar o procedimento de elaboração do modelo ideal, espécie de "fantasma", de "grande manequim"[146] que amplifica de tal forma o personagem elaborado pelo autor dramático que uma nova obra se cria:

> O PRIMEIRO – Nada é mais verdadeiro do que esta exclamação de Voltaire, ao ouvir Mlle. Clairon em uma de suas peças: "*Fui realmente eu quem fez isso?*" Será que Mlle. Clairon a conhece mais que Voltaire? Naquele momento, pelo menos, seu modelo ideal, ao declamar, estava muito além do modelo ideal que o poeta imaginara ao escrever, mas esse modelo ideal não era ela. Qual era, pois, seu talento? O de imaginar um grande fantasma e copiá-lo com inspiração. Imitava o movimento, as ações, os gestos, toda a expressão de um ser muito superior a ela.[147]

Mlle. Clairon declara em suas *Memórias* que, para criar bem um papel, os atores pesquisam tanto quanto os autores.[148] Diderot corrobora essa ideia, comparando a arte do ator – isto é, a elaboração e a aplicação do modelo ideal à criação do papel, sem o que o desempenho jamais se alçará acima da mediocridade – ao sistema que o autor observa ao escrever o seu texto.[149]

---

146 Diderot. *Paradoxo sobre o comediante*, op. cit., p. 163.

147 Diderot. *Paradoxo sobre o comediante*, op. cit., p. 178.

148 "Para representar bem esses papéis, as pessoas encarregadas deles têm que pesquisar tanto quanto os autores pesquisaram para criá-los". Clairon. *Mémoire*s, op. cit., p. 246-247.

149 "E como formaria a natureza sem a arte um grande comediante, já que nada se passa exatamente no palco como na natureza, e que os poemas dramáticos são todos compostos segundo um certo sistema de princípios?" Diderot. *Paradoxo sobre o comediante*, op. cit., p. 162.

E mais, Diderot chega a levantar a hipótese de que seja mais raro encontrar um ator excelente do que um autor extraordinário.[150]

Atribuir ao ator uma dignidade semelhante à de todos os demais artistas criadores significa que ele também tem uma obra a apresentar: sua atuação. Daí a importância estratégica do modelo ideal, que permite que o trabalho do ator se insira no conjunto homogêneo de todos os elementos cênicos artisticamente trabalhados. Além disso, a valorização do ator como artista tem uma consequência social e moral de grande relevância: livra-o da pecha de apenas exibir a si próprio, em público, por dinheiro, o que o igualaria às cortesãs e reafirmaria o anátema lançado sobre a categoria pela Igreja católica.[151]

Por todos esses motivos, Diderot insiste em que o melhor ator não é aquele que exibe seus próprios sentimentos, suas entranhas, mas aquele que cria para os personagens uma vida independente da sua.

O modelo ideal é totalmente artificial, isto é, ele não imita a natureza, ele a observa e a transforma em signos convencionais.

---

150 "Nutro elevada ideia do talento de um grande comediante: este homem é raro, tão raro e talvez mais que o grande poeta". Diderot. *Paradoxo sobre o comediante*, op. cit., p. 180.

151 "Que é a profissão de comediante? Um ofício pelo qual ele se dá como espetáculo em troca de dinheiro, se submete à ignomínia e às afrontas de [sic] que se compra o direito de lhe fazer, e põe publicamente sua pessoa à venda. Desafio todo homem sincero a dizer se não sente no fundo da alma que nesse comércio de si mesmo há algo de servil e de baixo". Jean-Jacques Rousseau. *Carta a d'Alembert*, op. cit., p. 92.

O modelo integra o conjunto de disjunções que Marc Buffat evidencia no *Paradoxo* e que coloca em oposição, de um lado, o teatro e o modelo ideal e, de outro, a realidade, a natureza, a vida ou a sociedade.[152] Como, para Diderot, a convenção não é universal, é preciso contextualizá-la, bem como à linguagem técnica do teatro, que sofre do que ele chama de "vago", capaz de propiciar, em teoria, uma sensação de entendimento que a prática vem desmentir. O exemplo a que ele recorre é a diferença entre a dramaturgia inglesa (Shakespeare mais especificamente) e a francesa (Corneille e Racine): aquilo de que o ator necessita para criar a ação das peças shakespearianas difere completamente do que lhe exigem os versos do classicismo francês.[153] Essa consciência da relatividade dos termos e técnicas teatrais é um passo importante no caminho da construção do conceito de encenação, na medida em que a multiplicidade de pontos de vista sobre o teatro favorece diferentes arranjos entre seus elementos e também a disseminação do sentido por todos eles, em vez de concentrá-lo basicamente no texto.

Há, no entanto, segundo Diderot, um denominador comum aos grandes desempenhos, sejam eles de Mlle. Clairon ou de Garrick. Este último, aliás, é tomado, ao longo do *Paradoxo*, como exemplo de ator versátil, capaz de manejar com maestria uma enorme

152 Marc Buffat. Le *Paradoxe sur le comédien* et le travail de rupture. In: Études sur le *Neveu de Rameau* et le *Paradoxe sur le comédien* de Denis Diderot. Actes du Colloque organisé à l'Université Paris VII les 15 et 16 novembre 1991. Org. de Georges Benrekassa, Marc Buffat, Pierre Chartier. *Revue de l'U.F.R. Sciences des textes et documents*, Paris, p. 75-85, 1992.

153 Diderot. *Paradoxo sobre o comediante*, op. cit., p. 162.

gama de recursos para a apresentação de emoções e atitudes.[154] O denominador comum, ao qual Diderot se refere no trecho citado a seguir, é a total ausência de sensibilidade, ideia-mestra do *Paradoxo*:

> O PRIMEIRO – Insisto, portanto, e digo: "É a extrema sensibilidade que faz os atores medíocres; é a sensibilidade medíocre que faz a multidão dos maus atores; e é a falta absoluta de sensibilidade que prepara os atores sublimes". As lágrimas do comediante lhe descem de seu cérebro; as do homem sensível lhe sobem do coração; são as entranhas que perturbam desmesuradamente a cabeça do homem sensível; é a cabeça do comediante que leva às vezes passageira perturbação às suas entranhas; ele chora como um padre incrédulo que prega a Paixão, como um sedutor aos joelhos de uma mulher que ele não ama, mas que deseja enganar; como um mendigo na rua ou à porta de uma igreja, que vos injuria quando desespera de vos comover; ou como uma cortesã que nada sente, mas que desmaia em vossos braços.[155]

No *Paradoxo sobre o comediante* ecoam não só as reflexões sobre estética que Diderot vinha desenvolvendo nos últimos anos em seus escritos sobre artes plásticas, em especial no *Salão* de 1767, mas também observações sobre ciências naturais, expressas na trilogia constituída pela *Conversa entre Diderot e D'Alembert*, por *O sonho de d'Alembert e pela Continuação do Sonho de d'Alembert,* cuja redação data de 1769, mas cuja publicação se deu em 1830.[156]

---

154 Diderot. *Paradoxo sobre o comediante*, op. cit., p. 172 e 179.

155 Diderot. *Paradoxo sobre o comediante*, op. cit., p. 165.

156 Diderot. Diálogo entre d'Alembert e Diderot, O sonho de d'Alembert, Continuação do Diálogo. Trad. J. Guinsburg. In: *Diderot*, op. cit., p. 83-129 (Os Pensadores).

Nesses textos Diderot retoma, sob forma ficcional, mas usando como personagens seus amigos D'Alembert e a amante deste, Mlle. de l'Espinasse, a teoria do Dr. Bordeu (1722-1776), integrante da escola de medicina vitalista de Montpellier, para quem o que caracteriza primordialmente todos os seres, inclusive e sobretudo o ser humano, é a sensibilidade, e não as faculdades racionais. Segundo o médico, existe uma sensibilidade geral, controlada pelo cérebro, e uma sensibilidade particular, característica dos órgãos periféricos e controlada pelo diafragma. O sistema funciona de maneira integrada. Em algumas pessoas predomina o sistema central, em outras, as que são extremamente sensíveis, o diafragma se impõe ao cérebro.

O interesse do Dr. Bordeu pela fisiologia do organismo humano o contrapõe aos empiristas, para quem a ênfase recaía no influxo do mundo exterior *sobre* os órgãos de percepção. Diderot, que se opunha tanto aos *a priori* cartesianos quanto ao empirismo radical, parte das ideias do médico para refinar suas teorias estéticas.

O trabalho do grande homem, seja ele rei, ministro, capitão, advogado, médico, poeta ou ator, é controlar sua sensibilidade e se elevar assim acima da multidão que se dá em espetáculo ao observador que sabe manter o sangue-frio.[157] Para a personalidade genial, o exercício continuado de observação e controle de si mesmo vai formando e aprimorando o que Diderot chama de *tato*, de *instinto*, que permite ao criador excepcional regular de forma quase espontânea o seu trabalho. O gênio

157 Diderot. *Paradoxo sobre o comediante*, op. cit., p. 164.

não é mais, como nos primeiros textos de Diderot, uma força bruta da natureza, mas alguém que, por um longo processo de aprendizado por tentativa e erro, apura seus dons inatos, decerto extraordinários, e se torna um observador dotado de imensa acuidade e disponibilidade para tudo o que está em torno dele, capaz de uma observação quase desatenta, de um juízo que modera o entusiasmo, pondo-o a serviço de sua obra.

O grande ator é considerado por Diderot uma personalidade genial, e a ausência de sensibilidade lhe garantirá o desempenho equilibrado de cada papel e o aperfeiçoamento constante de suas capacidades ao longo da carreira. Além disso, construído o personagem segundo o modelo ideal, memorizados os recursos que deverão ser utilizados em termos de tom, gestos, posturas, deslocamentos, o espírito do ator fica livre para observar o todo do espetáculo e nele se integrar da forma mais produtiva. Nesse sentido, é exemplar a observação de Diderot a respeito do valor dos ensaios com o conjunto dos atores: "abandonai-os a seus próprios movimentos; que sejam senhores absolutos de suas ações, e vereis a estranha cacofonia que daí resultará. A fim de evitar esse defeito, fazei com que ensaiem juntos. Adeus à sensibilidade natural deles, e tanto melhor".[158]

Mantidas as devidas proporções, se transpusermos a ideia de controle, de ausência de sensibilidade, para o trabalho de construção do espetáculo por meio da elaboração de um modelo ideal que organizará os signos externos em função do efeito

158 Diderot. *Paradoxo sobre o comediante*, op. cit., p. 168.

que deseja provocar no espectador, poderíamos, parafraseando Eisenstein, dizer que Diderot "falou de encenação".

Na verdade, o que mais impressiona no *Paradoxo* é a total descontinuidade entre o real e o desempenho, construído a partir do modelo ideal. O ator que reconhece a dissonância entre as entranhas e o cérebro e, despossuído de si mesmo, se alça à artificialidade do personagem, é um ser esvaziado do que lhe é mais próprio e, por isso, capaz de se prestar a todo tipo de papel:

> O SEGUNDO – A crer em vós, o grande comediante é tudo ou não é nada.
>
> O PRIMEIRO – E talvez por não ser nada é que é tudo por excelência, não contrariando jamais sua forma particular as formas estranhas que deve assumir.[159]

É a isso que Lacoue-Labarthe no belo texto *O paradoxo* e a mimese chama de identidade hiperbólica dos contrários,[160] expressão máxima da disjunção, em que os termos acabam por se equivaler. O que para Diderot é uma qualidade apreciável dos atores, que são capazes de se transformar em objeto artístico, operando na cisão, é o que para Rousseau os desqualifica completamente:

---

159 Diderot. *Paradoxo sobre o comediante*, op. cit., p. 177.

160 Philippe Lacoue-Labarthe. O paradoxo e a mimese. Trad. Fátima Saadi. In: *A imitação dos modernos:* ensaios sobre arte e filosofia. Org. de Virginia Figueiredo e João Camillo Penna. Trad. João Camillo Penna [et al.]. São Paulo: Paz e Terra, 2000, p. 159-179.

> Qual é o talento do comediante? A arte de imitar, de adotar um caráter diferente do que se tem, de parecer diferente do que se é, de se apaixonar com serenidade, de dizer coisas diferentes das que se pensam com tanta naturalidade como se realmente fossem pensadas, e, enfim, de esquecer seu próprio lugar, de tanto tomar o de outro. [...] Vós outros, filósofos, que vos pretendeis tão acima dos preconceitos, não morreríeis todos de vergonha se, frouxamente fantasiados de reis, tivésseis de representar diante do público um papel diferente do vosso, e expor vossas majestades às vaias da populaça? Qual é, então, no fundo, o espírito que o comediante recebe do seu estado? Uma mistura de baixeza, de falsidade, de ridículo orgulho e de indigno aviltamento, que o torna capaz de toda espécie de personagens, com exceção da mais nobre de todas, a de homem, que ele abandona.[161]

Como vimos, em *Diderot, Brecht Eisenstein,* Barthes define o teatro como "a prática que calcula o lugar olhado das coisas".[162] Segundo o Diderot do *Paradoxo*, o ator se distancia de si mesmo, por meio do modelo ideal, para poder, por seu trabalho com os signos cênicos, aproximar o espectador do papel e do espetáculo apresentados. *Na Carta a d'Alembert*, afirma-se que a cena é uma moldura que distancia do espectador tudo o que ali é posto,[163] e essa distância, que poderia abrigar o ficcional, tem, para Rousseau, efeitos deletérios, porque não deveria haver descontinuidade ou dissonância entre o que a pessoa do ator é e o que este apresenta. A função moralizadora prevalece e o

161 Jean-Jacques Rousseau. *Carta a d'Alembert*, op. cit., p. 92.

162 Ver nota 79.

163 "Quanto mais eu penso, mais acho que tudo o que se representa no teatro não se aproxima de nós, mas se afasta". Jean-Jacques Rousseau. *Carta a d'Alembert*, op. cit., p. 47.

espetáculo é substituído pela festa coletiva. Para Diderot, em contrapartida, o teatro é exatamente o jogo com a distância, que permite a atuação e possibilita o olhar, mesmo que, pela identificação que o espectador estabelece entre o ator e o que ele está mostrando no palco, essa distância não seja percebida. Entre o ator que sente o personagem e o ator que mostra os sinais exteriores do que o personagem sente (dominando-o, portanto, como uma totalidade, a partir do ponto de vista do trabalho da criação), desenvolve-se o raciocínio do *Paradoxo*. A partir da dissonância, da disjunção, da cisão entre ator e personagem, entre vida e espetáculo vai se explicitando um espaço de reflexão sobre a cena e suas diferentes possibilidades, que será essencial à elaboração do conceito de encenação. Dorval e o Homem do Paradoxo caracterizam, respectivamente, o início e o fim da reflexão de Diderot sobre teatro. Eles representam os extremos de uma trajetória intelectual que parte de uma atitude basicamente reativa diante da convenção petrificada e se transforma em pensamento estético capaz de abarcar o fenômeno teatral como um todo e analisá-lo em todas as suas virtualidades.

Lessing

Um convite

Quando, em novembro de 1766, Lessing foi convidado a integrar a equipe do Teatro Nacional de Hamburgo, criado um mês antes por doze burgueses da cidade, ele já era um intelectual de peso, bastante conhecido no mundo cultural de língua alemã, depois de vinte anos de atividade como dramaturgo, tradutor, ensaísta e editor. Na ocasião, Lessing morava em Berlim, após ter feito estudos universitários de teologia, filologia e medicina em Leipzig e Wittenberg e de ter trabalhado como secretário do general Tauentzien na Silésia, durante a Guerra dos Sete Anos.

Várias de suas comédias e a tragédia burguesa *Miss Sarah Sampson,* que inaugurou o gênero em seu país, haviam sido editadas e montadas, o que propiciara a Lessing um bom conhecimento do dia a dia e dos problemas das trupes alemãs, que frequentava desde os tempos de estudante, para desgosto de seu pai, que desejava que o filho fosse pastor, como ele próprio.

O perfil do público alemão, que desdenhava os autores nativos, preferindo o que vinha do estrangeiro, em especial da França, fez com que Lessing se empenhasse em ampliar o horizonte e procurasse enriquecer o gosto de seus compatriotas por meio de traduções, como, por exemplo, *A vida é sonho*, de Calderón (1750) e *O teatro do Sr. Diderot* (1760), que incluía *O filho natural, as Conversas, O pai de família* e *Sobre a poesia dramática.* Com o mesmo objetivo, foram idealizadas iniciativas editoriais como as *Contribuições à história do teatro e ao seu desenvolvimento (Beyträge zur Historie und Aufnahme des Theaters)*, de

responsabilidade de Lessing e de seu primo Christlob Mylius, publicadas em 1750, em quatro partes, de forma anônima. A colaboração de Lessing foi um estudo sobre as comédias de Plauto e a tradução de *Os cativos*. Entre 1754 e 1759 apareceram os quatro volumes da *Biblioteca teatral (Theatralische Bibliothek)* em que eram divulgados artigos sobre teatro antigo e moderno (em especial o espanhol e o inglês). Para o segundo volume, Lessing redigiu um ensaio sobre as tragédias de Sêneca e traduziu a *História do teatro italiano* de Luigi Riccoboni, bem como trechos de peças italianas; para o terceiro, preparou uma versão alemã das *Reflexões críticas sobre a poesia e a pintura (Réflexions critiques sur la Poésie et sur la Peinture)*, do abade Jean-Baptiste Dubos, publicadas na França em 1718. O quarto e último volume veiculou um texto de Lessing sobre as obras dramáticas de John Dryden, além da tradução de roteiros de comédias italianas até então inéditos em alemão.

Em fins de 1758 começaram a ser preparadas as *Cartas sobre a literatura mais recente (Briefe, die neueste Literatur betreffend),* coletânea de artigos, todos anônimos, lançada em janeiro de 1759. Lessing colaborou com a iniciativa até setembro de 1760.[1]

1 Esta cronologia se baseia no apêndice de Jean-Marie Valentin à sua tradução da *Dramaturgia de Hamburgo*. Ver Gotthold Ephraim Lessing. *Dramaturgie de Hambourg.* Tradução, introdução e comentário por Jean-Marie Valentin. [s.l.], Klincksieck, 2010, p. 531-539.

A preocupação com a especificidade de cada domínio artístico é a tônica do *Laocoonte*, de 1766, no qual Lessing procura estabelecer as fronteiras entre a pintura (tomada como exemplo das artes do espaço) e a poesia (representando as artes do tempo). Em consonância com o pensamento crítico mais instigante de sua época, Lessing baseia a apreciação de uma realização artística na análise da obra e do efeito causado por ela sobre o espectador. Para ele, não são os princípios gerais que regem a feitura e a valoração crítica da obra, ao contrário, é da sua configuração material, justamente, que provêm os princípios que dela se depreendem.

Ao deixar a cidade imperial de Berlim pela cidade livre de Hamburgo, Lessing recobra novo ânimo no tocante ao teatro, que sempre o havia fascinado, mas que nos últimos anos não se incluíra entre suas preocupações mais imediatas. Excetuando-se a composição de *Minna von Barnhelm*, escrita entre 1763 e 1765 como resultado de seus quatro anos em Breslau a serviço do general Tauentzien, seus esforços haviam se concentrado na criação do *Laocoonte*, no qual o teatro só é referido *en passant*, embora não seja despropositado ver na detalhada análise do *Filoteto*, de Sófocles, que se concentra no sofrimento do protagonista, elementos do raciocínio que Lessing desenvolverá na *Dramaturgia de Hamburgo* a respeito da tragédia, sua função e seus efeitos.

Ser convidado a trabalhar para um teatro permanente, com salário de 800 táleres anuais, em um panorama em que predominavam as trupes ambulantes cujos integrantes recebiam

por espetáculo, significava para Lessing não só a retomada de projetos dramatúrgicos com a garantia de que haveria para eles uma cena, e uma cena que se queria *alemã*, mas também a possibilidade de uma certa estabilidade financeira. Apesar de ter sido o primeiro escritor alemão a viver exclusivamente de seu trabalho intelectual, a situação econômica de Lessing foi sempre muito precária.

Inicialmente, o convite era para que se juntasse à empresa como *Theaterdichter*, "poeta da casa", na tradução de Anatol Rosenfeld.[2] Mas Lessing não aceitou o cargo. Escrevia de forma lenta e não se considerava um artista criador, mas um crítico que, com a ajuda de "tesouros alheios", arranca de si mesmo algumas boas ideias, que precisam sempre ser muito buriladas:

> [...] isto custa-me tanto tempo, tenho de estar tão liberto de outras ocupações, tenho de ter tão presentes todas as minhas leituras, tenho de poder, a cada passo, rever com calma todas as observações que fiz acerca dos costumes e das paixões, que ninguém no mundo pode ser menos dotado para a tarefa do trabalhador que pretende distrair um teatro com novidades.

2 Anatol Rosenfeld. A aventura de Hamburgo. In: Gotthold Ephraim Lessing. *De teatro e literatura*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Herder, 1964, p. 13.

> O que Goldoni fez pelo teatro italiano, que o enriqueceu com treze peças novas num ano, tenho eu, em consequência disto, de prescindir de fazer.[3]

No entanto, o grupo responsável pelo Teatro Nacional de Hamburgo não queria abrir mão de associar o nome de Lessing ao seu empreendimento, e ele foi contratado para desempenhar uma série de tarefas em parte sugeridas pelo Teatro, em parte decididas pelo próprio Lessing. A ele competiria participar da elaboração do repertório, realizar traduções e adaptações, registrar e analisar as montagens por meio de comentários críticos que permitissem não apenas o aperfeiçoamento dos atores e da equipe de produção, mas também a ilustração do público. Surgia assim o primeiro *Dramaturg* da história. O termo vem do grego e poderia ser traduzido como "poeta da cena", distinguindo-se do *Dramatiker*, o autor dramático. É a vinculação da atividade de Lessing com a criação cênica o que nos parece importante sublinhar no contexto dos antecedentes remotos da formulação do conceito de encenação.

---

3 Gotthold Ephraim Lessing. *Dramaturgia de Hamburgo*. Seleção antológica. Tradução, introdução e notas de Manuela Nunes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005, partes CI-CIV, p. 172 e 173. Para maior clareza, nas próximas referências a esta tradução acrescentaremos a abreviatura PORT, entre parênteses. Em alemão, ver Gotthold Ephraim Lessing. *Hamburgische Dramaturgie*. Editada e comentada por Klaus L. Berghahn. Stuttgart: Reclam, 2013, que será referida como (AL). Utilizei também a tradução de Feliu Formosa para o espanhol, a de Jean-Marie Valentin para o francês e a de Paolo Chiarini para o italiano (ver referências completas ao fim do volume). A essas traduções será acrescentada, nas próximas remissões, a abreviatura correspondente à língua de chegada delas, respectivamente (ESP), (FR), (IT).

Lessing se refere à sua contratação de modo irônico na parte final da *Dramaturgia de Hamburgo*, quando já estava patente o fracasso do empreendimento, que não durou nem dois anos:

> Não sei como lhes veio à mente a minha pessoa e como puderam sequer sonhar que eu viesse a ser útil a uma empresa destas. Eu estava à disposição no mercado, tinha disponibilidade para o fazer, ninguém me queria contratar, sem dúvida porque ninguém sabia como empregar-me, a não ser estes amigos![4]

Em tese, Lessing era a pessoa adequada para atribuir verniz intelectual à nova iniciativa, que pretendia demarcar-se do *Prinzipalshaft*, sistema de administração vigente até então na maioria das companhias alemãs, nas quais o primeiro ator era também o empresário. No Teatro Nacional, a direção artística foi separada da administração, que ficou a cargo de um colegiado de empresários e atores. Imaginava-se ser possível, na medida em que o Teatro Nacional de Hamburgo teria fundos próprios aportados pelo consórcio de investidores, implantar um repertório em que não imperassem as comédias e farsas e no qual os autores alemães tivessem vez.

Arena teatral

O projeto de um teatro nacional, isto é, uma cena *alemã* estável, era a resposta imaginada pelos *Auflkärer*, partidários dos valores do Iluminismo, diante do extremo estilhaçamento

4 Gotthold Ephraim Lessing. *Dramaturgia de Hamburgo* (PORT), op. cit., partes CI-CIV, p. 171.

político do *Reich*, diante dos particularismos locais e diante das diferenças confessionais entre o sul, onde persistiam cidades predominantemente católicas, e o norte, basicamente protestante. Roland Krebs constata em seu livro *L'idée de "Théâtre National" dans l'Allemagne des Lumières* que o sentimento nacional entre os alemães do século XVIII é mais uma aspiração cultural do que uma realidade política, mas o uso do termo Alemanha revela a percepção da existência de uma comunidade única que partilha a língua, o passado e os êxitos culturais de outrora e de seu tempo, além do reconhecimento de uma certa similitude de costumes e mentalidade.[5]

Alçar o teatro na Alemanha ao mesmo nível de perfeição dos modelos estéticos mais dignos de admiração era um dever do patriota – aquele cujo sentido do bem comum se

---

5 Roland Krebs. *L'idée de "Théâtre National" dans l'Allemagne des Lumières.* Théorie et réalisations. Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1985, p. XV-XVI.
A desejada unidade nacional só viria em 1870. Como observa Brufford: "[...] no século XVIII, a autoridade política na Alemanha não estava, na verdade, concentrada nas mãos do imperador, mas distribuída entre os governantes de trezentos ou mais estados soberanos, espalhados desde a Áustria até os minúsculos domínios dos *Reichsritter** da Suábia. É realmente difícil traçar uma linha divisória entre estes últimos 'soberanos' e a miríade de outros proprietários de terra que, embora não *'reichsunmittelbar'*,** gozavam de quase todos os poderes dos governantes independentes. A inclusão deles levaria o número de autoridades para algo em torno de três mil em vez de trezentos, como mencionamos antes".
* Até 1806, título atribuído aos membros da baixa nobreza da Suábia e da região do Reno. Literalmente, "cavaleiros do império".
** Que não está sob a autoridade de um príncipe, obedecendo somente ao imperador.
W. H. Brufford. *Germany in the eighteenth century:* the social background of the literary revival. Cambridge: Cambridge University Press, 1965, p. 11.

sobrepõe ao interesse pessoal, predominando na definição do termo o altruísmo e a filantropia em detrimento da ideia de pertencimento a uma nação.[6]

Foi essa a tarefa a que se dedicou Johann Christoph Gottsched (1700-1766), a partir de sua cátedra de Poética na Universidade de Leipzig e à frente da Sociedade Alemã, que fundou inspirado na Académie Française, e cujos estatutos enviou a Fontenelle, secretário por 42 anos da Academia de Ciências de Paris. No tocante ao teatro, incomodava Gottsched sobretudo o repertório das companhias ambulantes, constituído basicamente por peças barrocas ao gosto popular, violentas e muitas vezes licenciosas.

Ele acreditava que, para disciplinar a desordem e o mau gosto predominantes na arte alemã, que misturava sem acanhamento o baixo e o sublime, o grave e o cômico, bastava apresentar com clareza a seus compatriotas o conjunto de regras que comprovadamente haviam dado bons resultados na literatura e no teatro franceses, ilustrando-as por meio dos melhores autores antigos e modernos. Com esse objetivo, escreveu em 1730, o *Ensaio para uma arte poética crítica dirigida aos alemães* (*Versuch einer kritischen Dichtkunst vor die Deutschen*). Sob a influência do filósofo Wolff (1679-1754), Gottsched admite que a Razão é una e que, portanto, as regras estéticas dela derivadas são gerais o suficiente para serem aceitas universalmente por

6 Roland Krebs. La réforme théâtrale, entreprise patriotique. In: *L'idée de "Théâtre National" dans l'Allemagne des Lumières*. Théorie et réalisations, op. cit., p. 19.

todos os homens de gosto. Então, por que não utilizar no teatro alemão métodos que já demonstraram sua eficiência?

A refutação não se fez esperar. O professor suíço Johann Jakob Bodmer (1698-1783), que lecionava História helvética em Zurique, contrapõe-se a Gottsched e afirma que o essencial para a criação de uma arte genuinamente alemã é a busca das raízes e tradições germânicas e que, mais importante do que conhecer e adotar o classicismo francês, é estudar a poesia medieval alemã, as obras de Shakespeare, Tasso e Cervantes. Bodmer discorda também da recomendação de Gottsched de que se use o alto alemão como língua franca para a literatura em detrimento dos dialetos. Além disso, Bodmer defende o poder da imaginação, concebida como um dom que não se pode ensinar, e ressalta a importância do delírio poético na criação da obra genial, considerando-a a mais elevada forma de razão. Gottsched encara o teatro como uma tribuna moral, atribuindo-lhe grande utilidade cívica como instrumento educativo, Bodmer afirma o lirismo e o maravilhoso cristão como forma de a literatura servir de expressão aos sentimentos mais íntimos e piedosos. Contemporâneos e *Aufklärer*, Gottsched e Bodmer explicitam em seu confronto duas das linhas-mestras do pensamento da época: Gottsched aspira à generalidade da forma clássica ideal e Bodmer pressente o *Sturm und Drang* [Tempestade e Ímpeto] e o romantismo, que construirão uma outra forma de universalidade baseada na radicalidade do individual.[7]

7 Ver Roland Krebs. Les débuts de l'idée de "théâtre national": La réforme gottschédienne (1725-1747). In: *L'idée de "Théâtre National" dans l'Allemagne des Lumières*. Théorie et réalisations, op. cit., p. 1-118 ; e Pierre Grappin. Le dix-huitième siècle. (1700-1815). In: Fernand Mossé (org.). *Histoire de la littérature allemande*. Paris: Aubier, 1959, p. 336-347.

Gottsched passou à história do teatro como propagandista dos valores franceses que teria tentado a todo custo impor à Alemanha da *Aufklärung*. No entanto, é preciso nuançar essa ideia. Sua predileção pelos valores do classicismo se devia mais à sua crença na perfeição e na eficácia deles do que à francofilia. Suas gestões junto ao conde de Manteuffel, príncipe eleitor da Saxônia, que ele gostaria de ter como mecenas de um teatro reformado segundo os cânones classicistas, não foram lidas pelos comentadores da geração seguinte como uma tentativa de interessar os nobres, totalmente afrancesados, por uma iniciativa de valorização do alto alemão e da cultura germânica como base para a criação de uma literatura e de um teatro nacionais de qualidade, mas como um gesto de submissão a uma tradição alienígena.

Para essa leitura muito colaborou a virulenta *17ª Carta sobre a literatura mais recente*, de autoria de Lessing, mas publicada de forma anônima em 1759 e que começa nos seguintes termos:

> Ninguém negará, afirmam os autores da Biblioteca,[8] que o teatro alemão deve uma boa parte de suas primeiras melhorias ao Professor Gottsched.
>
> Eu sou este Ninguém. Eu o nego, pura e simplesmente. Teria sido preferível que o Senhor Gottsched nunca se tivesse metido com o teatro. Suas pretensas melhorias dizem respeito ou a detalhes sem importância ou são, em realidade, pioras.[9]

8 Biblioteca das Belas Letras e das Artes Liberais, editada por Nicolai em Leipzig a partir de 1757. Lessing se refere à introdução de Nicolai à resenha dos *Documentos para servir à história da literatura dramática alemã*, de autoria de Gottsched.

9 Gotthold Ephraim Lessing. Siebzehnter Brief. In: *Werke*. Literaturkritk. Poetik und Philologie, München: Karl Hansen Verlag, v. 5, p. 70, 1973.

Criticar Gottsched tinha se tornado comum, sobretudo a partir de 1741, quando desavenças levaram ao fim de sua colaboração com Carolina Neuber (1697-1769), uma das primeiras atrizes-empresárias da Alemanha, pioneira na aliança entre profissionais da cena e intelectuais. O círculo de Gottsched fornecia à trupe traduções de peças regulares, isto é, construídas segundo as regras, para que se pudesse assim elevar a qualidade do repertório, deixando de lado as farsas e as *Haupt- und Staatsaktionen*, peças barrocas de ação violenta e sanguinária entremeada, em alguns casos, por aventuras do Hanswurst (literalmente: João Salsicha), o Arlequim alemão.[10] Foi durante o período de associação com o círculo de Gottsched que ocorreu, em 1737, o banimento do Hanswurst, em uma Abertura[11] escrita pela própria Neuberin e intitulada *O antigo e o novo gosto* (Der alte und neue Geschmack). Por seus disparates e brincadeiras de mau gosto, Arlequim foi acusado, julgado e condenado à fogueira, no que um historiador chamou de Auto da

---

10 Em sua tradução para *A origem do drama barroco alemão*, Sergio Paulo Rouanet define, em nota à p. 72, as *Haupt- und Staatsaktionen*: "Peças representadas por atores ambulantes, em fins do século XVII e começo do século XVIII. *Haupt*, principal, era usado em oposição às peças acessórias, como as representadas depois do espetáculo (*Nachspiel*). *Staat*, ou Estado, descrevia o conteúdo histórico-político desse teatro. A palavra também pode significar pompa, o que corresponde, igualmente, às características estruturais do gênero". Walter Benjamin. *A origem do drama barroco alemão*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984. O tradutor João Barrento optou por verter *Haupt- und Staatsaktionen* como dramas de pompa e circunstância. Ver Walter Benjamin. *Origem do drama trágico alemão*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013, p. 39.

11 No original, *Vorspiel*, peça curta normalmente apresentada como preâmbulo ao espetáculo.
Ver: www.zeno.org/Literatur/M/Neuber,+Friederike+Caroline/Biographie (consulta em 15/11/2015).

Fé.[12] Na *17ª Carta*, Lessing classificou essa expulsão de uma "grande arlequinada,"[13] à qual também se refere de forma irônica, na parte XVIII da *Dramaturgia de Hamburgo*.[14] Não se sabe se a Neuberin se prestou a isso por preocupações artísticas ou para combater o famoso Arlequim Müller que lhe fazia concorrência...

Gottsched respondia com veemência aos ataques de seus inimigos. Por um lado, minimizava o papel da Neuberin no aperfeiçoamento do teatro alemão, o que era bastante injusto pois desde antes da parceria de ambos ela já havia se engajado nessa via e montado uma série de peças francesas, a pedido do Duque Luís Rodolfo, de Blankenburg. Além disso, durante o período de sua associação com Gottsched, ela não havia poupado esforços para seguir as diretrizes dele para o repertório, mesmo com prejuízos financeiros para a companhia. Por outro lado, Gottsched ironizava Lessing, que, para ele, não passava de um retrógrado em matéria de teatro: apresentar Shakespeare como modelo para o teatro alemão significava fomentar o retorno à desordem das *Haupt- und Staatsaktionen* em vez de buscar o progresso do teatro, que é a tarefa do verdadeiro crítico. E, pior, comparar o gênio de Shakespeare ao espírito do barroco alemão, era quase uma ofensa ao bardo inglês.

---

12 Friedrich Johann, Freiherr von Reden-Esbeck. *Caroline Neuber und ihre Zeitgenossen*. Ein Beitrag zur deutschen Kultur- und Theatergeschichte. Leipzig: Johann Ambrosius Barth, 1881, p. 210. Ver https://archive.org/stream/carolineneuberu02redegoog#page/n236/mode/1up (consulta em 15/11/2015).

13 Gotthold Ephraim Lessing. Siebzehnter Brief. In: *Werke*, op. cit., p. 71.

14 Gotthold Ephraim Lessing. *Dramaturgia de Hamburgo* (PORT), op. cit., parte XVIII, p. 52.

O diagnóstico que Lessing faz da desordem em que o teatro alemão se encontrava no início do século XVIII coincide com o de Gottsched:

> Quando a Sra. Neuberin florescia e alguns sentiam a vocação de se tornarem dignos dela e do palco, a situação de nossa poesia dramática era, sem dúvida, muito lamentável. Não se conheciam quaisquer regras; ninguém se incomodava com quaisquer modelos. Nossas "ações grandiosas e heroicas" [*Haupt- und Staatsaktionen*] eram totalmente absurdas, bombásticas, cheias de imundície e de piadas chulas. Nossas "comédias" consistiam de mascaradas e mágicas; as pancadas constituíam suas ideias mais engenhosas. Para constatar essa degradação não era necessário ser, na realidade, o mais extraordinário e o mais sutil dos espíritos. Tampouco foi o Sr. Gottsched o primeiro a constatá-la; foi apenas o primeiro a confiar suficientemente em suas forças para remediar tal estado de coisas.[15]

A diferença está nas soluções propostas por Gottsched na década de 1730 e por Lessing vinte anos depois.

É preciso levar em conta que, a partir dos anos 1750, a tarefa de disciplinamento da cena alemã sofre uma inflexão: a rigidez de Gottsched no que diz respeito às influências estrangeiras, admitindo apenas o modelo francês, cede o passo ao interesse universalista de Lessing, cujo ambicioso objetivo nas *Contribuições à história do teatro e ao seu desenvolvimento* era traçar um panorama da atividade teatral de todos os tempos e de todos os

15 Gotthold Ephraim Lessing. 17ª Carta. In: *De teatro e literatura*. Trad. J. Guinsburg, op. cit. p. 109-110.

povos, além de oferecer à cena alemã regras e padrões adequados ao seu aperfeiçoamento. Ao modelo universal de Gottsched, baseado na reinterpretação que os eruditos renascentistas e os autores clássicos franceses fizeram da *Poética* de Aristóteles, Lessing vai contrapor a ideia de uma ligação necessária entre a forma teatral e o universo cultural do qual ela provém.

Gottsched só via na obra de Shakespeare a desordem de uma dramaturgia que ainda não se refinara, como deixa bem claro nesta crítica à tradução de *Júlio César*, feita em 1741 e que, por muito tempo, foi a única das peças do autor disponível em alemão:[16]

> A gana de traduzir se disseminou de tal forma entre nós que se traduz, sem distinção, tanto o que é bom quanto o que é ruim: como se tudo o que é estrangeiro fosse belo e perfeito e como se nós não tivéssemos coisas melhores a apresentar, saídas da cabeça de nossos concidadãos. A mais miserável *Haupt- und Staatsaktion* de nossos atores vulgares apresenta tantas faltas contra as regras do teatro e da sã razão quanto esta peça de Shakespeare.[17]

Já Lessing via no modelo inglês uma alternativa ao modelo poético francês. A valorização da ação, a riqueza do desenho dos caracteres e a solicitação à participação emocional do espectador lhe parecem em sintonia com as características alemãs. Além disso, os autores ingleses, Shakespeare em especial, encarnavam

16 Entre 1762 e 1766, o poeta Wieland traduz para o alemão 22 das peças de Shakespeare.

17 Apud Roland Krebs. Références et modèles. In: *L'idée de "Théâtre National" dans l'Allemagne des Lumières*. Théorie et réalisations, op. cit., p. 62.

a ideia do gênio que aprende diretamente da natureza, sendo, portanto, suas obras mais capazes de despertar a emulação dos jovens poetas de um país sem tradição dramatúrgica do que as frias coleções de enunciados às quais o teatro francês teria sempre tentado adequar-se:

> Ele [Gottsched] poderia ter verificado suficientemente pelas nossas velhas peças dramáticas, às quais expulsou, que nos inclinamos mais para o gosto dos ingleses do que para o dos franceses; que desejamos ver e pensar mais em nossas tragédias do que nos dá a ver e a pensar a tímida tragédia francesa; que o grandioso, o terrível e o melancólico atuam melhor sobre nós do que o gentil, o terno, o amoroso; que a excessiva simplicidade nos cansa mais do que a excessiva complicação; etc. Deveria, portanto, ter ficado nesta trilha e ela o teria conduzido diretamente ao teatro inglês. [...]
>
> Se se tivesse traduzido, para o nosso público alemão, as obras-primas de Shakespeare com algumas discretas modificações, estou certo de que isso teria dado melhores resultados do que tê-lo familiarizado tanto com Corneille e Racine.[18]

Embora acreditasse que o modelo dramático francês era o que mais perfeitamente punha em prática as regras dos antigos, Gottsched não desconhecia o teatro inglês. Mas, no entender de Lessing, o que Gottsched admirava no teatro inglês era justamente o que nele havia de mais clássico, quando o que verdadeiramente conviria apresentar aos alemães era a obra de Shakespeare, Jonson, Beaumont, Flechter.

---

18 Gotthold Ephraim Lessing. 17ª Carta. In: *De teatro e literatura*, op. cit., p. 110-111.

Os ataques recíprocos de Lessing e Gottsched nos ajudam a formar uma ideia de conjunto a respeito das principais questões com as quais se defrontavam os que refletiam sobre o teatro no domínio germânico ao longo do século XVIII. As soluções divergiam, mas o problema de base pode ser formulado sucintamente como a busca de estratégias para organizar a atividade teatral alemã de modo a elevar sua qualidade.[19]

Um conjunto coerente de propostas para "fazer progredir o teatro e cada um em particular"[20] foi elaborado pelo ator Conrad Ekhof (1720-1788), que desde 1740 integrava a trupe de Johann Friedrich Schönemann (1704-1782), sediada em Schwerin (Mecklenburg), sob a proteção do duque Cristiano Luís II. No dia 28 de abril de 1753, Ekhof distribuiu a seus colegas uma carta convidando-os a participar de reuniões bimestrais do que ficaria conhecido como a Academia de Schwerin. Inspirada no modelo colegiado da Comédie-Française, a Academia foi provavelmente a primeira tentativa formal de contrabalançar a autoridade absoluta do *Prinzipal* por meio de uma assembleia, embora a presidência honorária da iniciativa tivesse sido entregue ao próprio Schönemann, diretor da companhia. De acordo com os estatutos e as atas que foram encontrados entre os papéis de Ekhof após a sua morte, o grupo se dedicou a:

19 A respeito das convergências e divergências entre Gottsched e Lessing, ver a introdução de Jean-Marie Valentin para a sua tradução da *Dramaturgia de Hamburgo*, op. cit., p. XIII.

20 Apud Roland Krebs. Références et modèles. In: *L'idée de "Théâtre National" dans l'Allemagne des Lumières*. Théorie et réalisations, op. cit., p. 285.

1 – ler peças novas, distribuir os papéis, analisar os personagens e determinar a melhor forma de interpretá-los; suprimir do repertório peças consideradas desinteressantes (são eliminadas as últimas representantes das *Haupt- und Staatsaktionen*); modernizar o repertório pela inclusão de autores como Gellert, Nivelle de la Chaussée, Destouches, Marivaux, Johann Elias Schlegel, Mme. de Graffigny, Holberg e Borkenstein (deste último foram escolhidas algumas farsas);

2 – distribuir figurinos e avaliar o estado dos cenários e acessórios: o coletivo conclui pela necessidade de estabelecer maior relação entre figurino e personagem, melhorar a iluminação e cuidar para que a disposição do telão de fundo e dos trainéis laterais obedeça à perspectiva;

3 – discutir os espetáculos apresentados, apontando suas falhas, no intuito de obter um melhor efeito de conjunto;

4 – ler obras teóricas a respeito da arte teatral, sobretudo os tratados franceses sobre interpretação, discutindo-se especialmente o de François Riccoboni, *L'art du théâtre*. Ekhof admira o teatro francês, mas procura reter dele o que considera positivo, o que os inovadores recomendam, ou seja, um realismo temperado pela preocupação com a harmonia do conjunto e a decência (que poderíamos considerar a versão alemã da *bienséance* francesa, embora não tão rígida quanto a praticada pelo classicismo). Ekhof alerta especialmente contra a mecanização que uma gramática de gestos poderia ocasionar: é preciso fazer uma leitura crítica das recomendações dos

manuais porque muitos deles não dissimulam a vontade de criar uma língua universal, capaz de codificar atitudes e sentimentos;

5 – conhecer e fazer respeitar um regulamento que dispõe sobre a conduta dos atores não só no teatro como em sociedade e cujas cláusulas incluíam a proibição de representar embriagado, a punição a grosserias e brincadeiras indecentes em cena, além do estímulo a que se comportassem de forma digna, de modo a valorizar a profissão que escolheram e a merecer a tarefa de pregadores leigos que a *Aufklärung* lhes atribuía.

O diário de Ekhof termina em 15 de julho de 1754, não sabemos se a Academia também. É provável que ele tenha desanimado diante da resistência dos atores à crítica e diante dos problemas de uma organização colegiada da vida teatral.[21]

Essas dificuldades prefiguram as que serão enfrentadas pelo Teatro Nacional de Hamburgo, onde Ekhof, Lessing e Löwen, respectivamente ator, *Dramaturg*, e diretor artístico da Empresa buscaram realizar o que vinham pensando e tentando colocar em prática ao longo de sua trajetória profissional: atribuir ao espetáculo uma dimensão artística e discuti-lo sob esse prisma.

21 Roland Krebs. L'académie de Schwerin. In: *L'idée de "Théâtre National" dans l'Allemagne des Lumières.* Théorie et réalisations, op. cit., p. 285-293.

Teatro Nacional de Hamburgo: ação anterior

Dez anos depois de extinta a Academia de Schwerin, Ekhof era o integrante mais ilustre da trupe do ator-empresário Konrad Ernst Ackermann (1712-1771), a mesma que viria a servir de base ao elenco do Teatro Nacional. Em 1764, Ackermann obteve do Senado de Hamburgo direito de cidade para si e um privilégio teatral de doze anos para sua companhia, passando em seguida à construção de um teatro de aproximadamente 800 lugares onde antes se localizava a Ópera de Hamburgo, *am Gänsemarkt*. Desde a sua inauguração em 31 de julho de 1765 e até março de 1767, quando o teatro foi arrendado ao grupo dos Empresários, como ficaram conhecidos os responsáveis pela iniciativa do Teatro Nacional de Hamburgo, Ackermann se manteve em temporada praticamente sem interrupções, a não ser durante o Advento e a Quaresma, quando os espetáculos eram proibidos na cidade.

A companhia de Ackermann e de sua mulher, Sophie Schröder, podia ser considerada a melhor da época na Alemanha. Era uma empresa de caráter familiar que contava com alguns dos maiores atores do momento. Graças à coesão da trupe e a um cuidado com os ensaios maior que o habitual, Ackermann havia conseguido esboçar nos seus espetáculos uma ideia de conjunto que não deixava de ser uma novidade. Ekhof, que desde a organização da Academia de Schwerin, defendia uma forma de representar mais simples e mais natural, havia conseguido, com a anuência de Ackermann, impor um estilo de trabalho de ator que acabou conhecido como “o estilo de Hamburgo”. Além disso, nos dez anos de existência da companhia, Ackermann havia reunido

uma belíssima coleção de figurinos que sintetizavam o aspecto visual do espetáculo num período em que os cenários ficavam em segundo plano. Para agradar ao público, todos os programas apresentavam um número de balé. Uma *soirée* era, em geral, constituída por uma peça principal, uma peça curta (*Nachspiel*), e um balé. Quando a peça principal era longa demais, suprimia-se a peça curta, mas o balé era sempre mantido.[22]

Apesar da qualidade de seu trabalho e do apoio recebido tanto de diplomatas estrangeiros acreditados na cidade quanto de alguns cidadãos ilustres, Ackermann viu sua renda despencar em queda livre ao longo das 400 representações que a trupe ofereceu entre 1764 e 1767. A receita média por sessão, que foi de 336 marcos entre 31 de julho e 6 de dezembro de 1765, caiu para 256 marcos entre 30 de dezembro de 1765 e 14 de fevereiro do ano seguinte. Entre 3 de abril e 5 de dezembro de 1766 recuou para 189 marcos, alcançando seu patamar mais baixo entre 29 de dezembro de 1766 e 6 de março de 1767: 173 marcos.[23]

Nesse contexto, compreende-se que o medo de se arruinar tenha sido o fator decisivo que levou Ackermann a aceitar as vantajosas condições que os Empresários lhe ofereceram para que arrendasse seu teatro, embora não se deva esquecer nem as desavenças entre as atrizes da companhia, que se digladiavam

22 Roland Krebs. Hambourg. In: *L'idée de "Théâtre National" dans l'Allemagne des Lumières*. Théorie et réalisations, op. cit., p. 317.

23 Roland Krebs. K. E. Ackermann et sa troupe. In: *L'idée de "Théâtre National" dans l'Allemagne des Lumières*, op. cit., p. 321. Krebs cita levantamento feito por Herbert Eichhorn.

apoiadas em cabalas rivais,[24] nem os ataques reiterados de Löwen – ex-conselheiro literário da trupe.[25]

Johann Friedrich Löwen (1727-1771) havia participado ativamente, entre 1754 e 1757, da vida da companhia de Schönemann, inclusive da Academia de Schwerin, mas depois da dissolução do conjunto tornou-se secretário particular do duque de Mecklenburg, afastando-se do teatro, ao qual só retornou como conselheiro literário de Ackermann em 1765. No ano seguinte, no entanto, a colaboração já havia sido interrompida e Löwen, que até aquele momento havia incensado o empresário, passa a criticá-lo na revista que então dirigia, *Notícias livres do mundo das letras e das belas-artes* (*Freye Nachrichten aus dem Reiche der Wissenchaften und der schönen Künste*) e que circulou entre 1765 e 1767. A versão mais conhecida para esses desentendimentos é que Löwen teria sido destituído de suas funções em proveito de um certo Johann Christian Ast e, tomado pelo despeito, teria procurado se vingar de seu ex-patrão. Destruindo a reputação de Ackermann e se aliando ao partido de Sophie Hensel e de seu admirador, Abel Seyler, que tinham o apoio de um grupo de negociantes, Löwen teria ajudado a desestabilizar a companhia,

---

24 A luta opunha os partidários da atriz trágica Sophie Hensel e os da jovem Karoline Schulze, igualmente talentosa e que a veterana queria afastar da trupe, o que acabou, efetivamente, conseguindo quando a companhia se reorganizou sob a direção dos Empresários. Roland Krebs. Löwen juge de Ackermann. In: *L'idée de "Théâtre National" dans l'Allemagne des Lumières*, op. cit., p. 330-331.

25 As observações sobre Löwen são baseadas nos tópicos *L'éloquence du corps*, Johann Friedrich Löwen e no capítulo La campagne de Löwen en faveur d'un Théâtre National à Hambourg. In: Roland Krebs. *L'idée de "Théâtre National" dans l'Allemagne des Lumières*, op. cit., respectivamente p. 293-301, 322-329 e 330-360.

apressando seu fim, isto é, a transferência da administração aos Empresários, que arrendaram a casa de espetáculos, os cenários e os figurinos da trupe e entregaram ao próprio Löwen a direção artística do Teatro Nacional de Hamburgo.

Em 1766, Löwen publicou, sem assinatura, a *Carta a um amigo sobre o teatro de Ackermann em Hamburgo* (*Schreiben an einen Freund über die Ackermannsche Schaubühne zu Hamburg*) em que passava em revista o trabalho do elenco, fazendo reparos à atuação de todos, sem exceção. Ainda assim, a conclusão geral era favorável à companhia, que foi apontada por ele como a melhor da Alemanha. Nem é preciso dizer que a trupe ficou indignada e que só o anonimato salvou a pele de Löwen. Segundo Roland Krebs, a análise da *Carta* revela que ela era mais ponderada do que faz supor a reação destemperada do elenco e que esta se deveu provavelmente menos à virulência das afirmações de Löwen do que ao fato de a crítica teatral ainda não ter se tornado um hábito, sendo amiúde compreendida como um ataque pessoal aos atores.

O próprio Löwen havia inaugurado na Alemanha, poucos anos antes, a crítica dedicada ao dia a dia de uma trupe e a seus espetáculos: tendo assistido às representações da companhia de Schönemann no verão de 1752 em Hamburgo, fez, em 1753, um relatório sobre a temporada em sua revista *Contribuições hamburguesas às obras do espírito e da moral* (*Hamburgische Beiträge zu den Werken des Witzes und der Sittenlehre*). Na verdade, Löwen se restringia a dar sua opinião sobre os textos representados, sem se deter nos demais elementos da cena; no entanto, foi a primeira vez que o fio condutor da notícia era a

sequência de espetáculos de uma trupe. Só por volta de 1755 críticas mais elaboradas sobre as representações de algumas das grandes companhias começaram a aparecer. Elas eram compostas, normalmente, por observações gerais, avaliação das qualidades e defeitos dos atores nos principais papéis e pela lista das peças apresentadas pela companhia.[26]

Foi Löwen o autor, em 1755, do primeiro manual em alemão para uso dos atores: *Princípios sobre a eloquência* do corpo (*Grundsätze von der Beredsamkeit des Leibes*), um pequeno livro de 48 páginas que deixa transparecer a influência dos tratados franceses sobre o assunto e tem dois méritos principais: fornecer aos atores uma poética, confirmando-os em seu estatuto de artistas liberais, e reiterar que a interpretação, como qualquer outro ofício, tem sua técnica e, portanto, deve ser aprendida, tornando-se objeto de aperfeiçoamento contínuo. Ora, esse aperfeiçoamento, afirma Löwen, só pode ser obtido a partir da crítica. Se ela é essencial aos autores literários, por que não aos atores? Criticar a atuação é considerá-la digna da mesma atenção dispensada às belas letras e às belas-artes, distinguindo nitidamente a interpretação do ator do histrionismo do artista de feira. A literarização do teatro, gerada a partir das propostas de Gottsched e defendida também por Löwen,

26 Roland Krebs. Johann Friedrich Löwen. In: *L'idée de "Théâtre National" dans l'Allemagne des Lumières*, op. cit., p. 326. Krebs cita como exemplo desse tipo de crítica o texto anônimo *Abschilderung der Ackermannischen Schauspieler in einem Schreiben an einen Freund in Berlin* (Descrição dos atores da companhia teatral de Ackermann em uma carta a um amigo em Berlim), publicado em Frankfurt e Leipzig em 1755.

atribui, certamente, uma nova dignidade ao trabalho do ator, mas, em contrapartida, sujeita-o às mesmas conveniências – quer as chamemos de *bienséances*, regras ou refinamento – às quais estava sujeito o texto dramático. O ator ficaria, nesse caso, submetido ao texto, devendo ilustrá-lo e se pautar pelas regras que o regem.

Em 1766, Löwen publica no 4º volume de suas *Obras completas* uma *História do teatro alemão*, na qual defende a ideia de um teatro nacional, com repertório alemão e patrocínio oficial. Segundo Krebs, é a primeira vez que se estabelece com clareza a relação entre a implantação de uma cena-modelo sustentada pelo Estado e o desenvolvimento da produção dramática nacional.[27] A expressão "teatro nacional", aliás, era de uso recente. Havia sido empregada pela primeira vez na edição de 4 de março de 1766 da revista moral *O patriota austríaco* (*Der österreichische Patriot*) por Christian Gottlob Klemm, com o sentido de "teatro da nação", "teatro alemão", distinguindo-o das demais cenas, francesa e italiana, existentes em Viena. No entanto, é a partir de sua utilização por Löwen na dedicatória do 4º volume das suas *Obras* que seu uso se generalizou, substituindo as perífrases utilizadas até então: "*ein eigenes Theater*" (um teatro próprio), "*ein eingentümliches Theater*" (um teatro característico).[28]

27 Roland Krebs. L'Histoire du théâtre allemand. In: *L'idée de "Théâtre National" dans l'Allemagne des Lumières*, op. cit., p. 336.

28 Roland Krebs. L'Histoire du théâtre allemand. In: *L'idée de "Théâtre National" dans l'Allemagne des Lumières*, op. cit., p. 351-352.

Os capítulos propriamente históricos do 4º volume se baseiam em informações fornecidas por Ekhof em duas cartas escritas em resposta a solicitações de Löwen e ignoram totalmente o teatro do medievo e as trupes ambulantes, entronizando como marco inicial do teatro alemão a Neuberin e sua iniciativa de dignificação de repertório e atuação segundo os preceitos de Gottsched. A história do teatro que Löwen reconhece como digna de figurar em sua *História* começa por volta de 1731... Entre os sucessores da Neuberin, só são levados em conta os diretores das grandes companhias regulares, isto é, estáveis, e cujo repertório se afasta das *Haupt- und Staatsaktionen*. São mencionados Schönemann, Ackermann e Koch, mas este último é tratado por Löwen com grande frieza por fazer concessões ao gosto duvidoso do público, oferecendo-lhe, no geral, peças de entretenimento, muitas vezes musicais, que remetiam às formas populares. A companhia de Franz Schuch, o maior ator cômico da época, que operou com enorme sucesso a síntese entre a *commedia dell'arte* e a tradição popular alemã, é simplesmente omitida.[29]

Na literatura dramática são valorizadas apenas as iniciativas que se coadunam com a reforma do teatro proposta por Gottsched. Löwen atribui a ele o mérito de ter guerreado a farsa suprimindo-a de seus trabalhos poéticos, mas reconhece que estes, afora um sucesso de estima, não tinham valor estético algum. É na geração seguinte que Löwen distingue os primeiros bons dramaturgos:

---

29 Krebs observa que até a década de 1970 o esquema básico da maior parte das histórias do teatro alemãs ainda era esse... Roland Krebs. L'Histoire du théâtre allemand. In: *L'idée de "Théâtre National" dans l'Allemagne des Lumières*, op. cit., p. 337.

Johann Elias Schlegel (autor da tragédia *Arminius*, de assunto germânico), Gellert (pintor da vida de família alemã), Lessing (criador do drama burguês alemão) e três jovens promissores que, infelizmente, não puderam desenvolver plenamente seu talento pois morreram muito cedo: Chronegk (cuja peça *Olint und Sophronia* inaugurará o Teatro Nacional de Hamburgo em 1767), Kruge e Brawe. No entanto, segundo Löwen, apenas Christian Felix Weiβe (1726-1804) poderia ombrear-se com Lessing. A maior obra do jovem Weiβe, *Ricardo III*, escrita em 1759 e remanejada em 1765, é detidamente analisada na *Dramaturgia de Hamburgo* (partes LXXIII a LXXIX), pois Lessing a toma como pretexto para um aprofundado desenvolvimento sobre o efeito trágico e sua compreensão por Aristóteles, por Shakespeare e pelos dramaturgos do século XVIII.

A segunda parte da *História do teatro alemão* retoma problemas levantados por Ekhof 10 anos antes, ao propor a Academia de Schwerin. Löwen aponta sete obstáculos principais ao desenvolvimento do teatro nacional e três soluções capazes de remediar esse estado de coisas.

Os obstáculos são, resumidamente, os seguintes:

1 – ignorância de atores e diretores de companhia a respeito de seu ofício e das artes e ciências afins;

2 – falta de traquejo social e de boas maneiras por parte dos atores, o que inviabiliza a representação da alta comédia e torna impossível a convivência das gentes de teatro com as camadas mais elevadas da

população. A conduta pouco decente da maioria dos atores também é um problema grave: se o comportamento dos profissionais de teatro fosse moralmente irrepreensível, o que estava longe de acontecer, seria mais fácil sua aceitação pela boa sociedade;

3 – má aplicação do dinheiro da companhia por parte de seus diretores, que economizam no essencial (formação de atores, contratação de bons tradutores) e esbanjam no que Löwen considera supérfluo, como figurinos luxuosos e produção de balés que servem apenas ao divertimento do público, não mantendo nenhuma relação com a peça principal do espetáculo apresentado...

4 – falta de apoio oficial e das elites das cidades à atividade teatral;

5 – francomania: qualquer bobagem vinda de França é considerada superior às produções nativas;

6 – preconceitos eclesiásticos: tanto a igreja reformada como a igreja católica partilham da mesma desconfiança em relação a uma arte que, por se dirigir prioritariamente aos sentidos, provoca uma forte ilusão de realidade, exacerbando as paixões humanas, em vez de discipliná-las, e, em consequência, afasta os homens da salvação de sua alma;

7 – falta de um bom repertório, ocasionada por três fatores principais: a falta de traquejo social dos autores, incapazes de retratar os ambientes refinados; a dificuldade de determinar o verdadeiro caráter alemão, na medida em que o excesso de influências estrangeiras obscurece as características nacionais;

a inexistência de uma capital que centralize o movimento cultural irradiando-o para todos os pontos do país.

O contexto sociopolítico pode nos ajudar a compreender melhor alguns desses empecilhos.

Desde o fim da Guerra dos Sete Anos (1756-1763), a Prússia havia despontado como uma força militar que não podia ser ignorada, e seu rei, Frederico II (1712-1786), tornou-se um mito guerreiro, capaz de reforçar o sentimento de unidade linguística e cultural que ligava os alemães, especialmente os do norte, região pobre e atrasada que, sob o comando do soberano, tornou-se um exemplo de administração bem conduzida. Durante seu reinado, que se estendeu por mais de quatro décadas, de 1740 até sua morte, Frederico II estimulou a indústria, ofereceu incentivos aos perseguidos religiosos de outras nações interessados em se estabelecer com seus negócios na margem direita do Oder, escassamente povoada, realizou grandes obras de saneamento, construiu estradas, e se empenhou em atrair intelectuais e escritores como Voltaire para a Academia de Ciências de Berlim.

Mas se, nos negócios públicos, o interesse da Prússia vinha em primeiro lugar, no âmbito cultural os valores de Frederico II eram totalmente franceses. São curiosas as observações que Mme. de Staël coligiu em seu livro *De l'Allemagne*, como resultado de sua viagem pelo país entre dezembro de 1803 e abril de 1804:

> Frederico II gostaria que a literatura francesa fosse a única em seus domínios. Ele não fazia o menor caso da literatura alemã. Sem dúvida, no seu tempo, ela

> não era nem de longe tão notável como hoje em dia, mas um príncipe alemão tem obrigação de encorajar tudo o que é alemão. Frederico acalentava o projeto de tornar Berlim um pouco semelhante a Paris e se gabava de encontrar entre os refugiados franceses alguns escritores suficientemente talentosos para que ele pudesse dispor de uma literatura francesa. Uma esperança como essa estava fadada a não se concretizar; as culturas artificiais nunca prosperam; [...] Frederico fez realmente mal a seu país com o desprezo que ostentou pelo gênio dos alemães. O resultado foi que, com frequência, a comunidade germânica nutriu injustas desconfianças em relação à Prússia. [...]
>
> Frederico considerava seus súditos como estrangeiros e os homens de espírito franceses como seus compatriotas. Nada mais natural, é preciso convir, que se deixar seduzir por tudo o que havia de brilhante e sólido nos escritores franceses daquele período; no entanto, Frederico teria contribuído mais eficazmente ainda para a glória de seu país se tivesse compreendido e desenvolvido as qualidades específicas da nação que governava. Entretanto como resistir à influência de sua época, e qual o homem cujo próprio gênio não é, sob muitos aspectos, obra de seu século?[30]

Dadas as disposições de Frederico II em relação à cultura alemã, é fácil perceber que o teatro de seu país jamais encontraria apoio entusiástico de sua parte. Em 1742, Schönemann se dirigiu a ele solicitando autorização para representar em Berlim e assegurando-lhe que "o amor pelas belas-letras o incitava já há vários anos a se empenhar da forma mais entusiástica na criação de um teatro alemão semelhante em tudo e por tudo ao

30 Mme. de Staël. La Prusse. In: *De l'Allemagne*, Paris: Garnier-Flammarion, v. 1, I ª parte, cap. XVI, 1968, p. 131-132.

teatro francês".[31] Frederico II lhe doou um terreno e o material necessário para que construísse seu teatro, mas jamais foi assistir aos atores alemães.

Além da indiferença oficial quanto à cultura alemã, a fronteira entre a aristocracia e as demais classes sociais era extremamente rígida nos domínios germânicos. Nas *Cartas sobre o teatro vienense* (*Briefe über die Wienerische Schaubühne*), publicadas entre 1767 e 1769, o jurista e escritor austríaco Joseph von Sonnenfelds (1732-1817) critica a radical separação entre vida mundana e vida cultural, típica do *Reich*. O missivista fictício, um francês de passagem por Viena, é convidado para um salão literário e, estranhando não encontrar ali nenhum dos eruditos[32] da cidade, observa:

> [...] se Voltaire viesse até aqui, o porteiro lhe barraria a entrada... – Perdão, senhor! essa exclusão se limita aos "eruditos" da nação: nós nunca fechamos nossa porta a um Metastasio – Mas, continuei, esse é o meio mais seguro de nunca terem entre seus eruditos um Voltaire ou um Metastasio – Pode ser! retorquiram-me com grande indiferença, mas mesmo que fosse para ter entre nós um Voltaire, dificilmente nós concordaríamos em oferecer assento, em nossos círculos, aos irmãos e aos tios de nossos criados.[33]

31 Apud Roland Krebs. Obstacles et difficultés. Constats et analyes. In: *L'idée de "Théâtre National" dans l'Allemagne des Lumières*, op. cit., p. 234.

32 A palavra utilizada no original é *Gelehrter* que significa alguém instruído, com formação acadêmica, ou um erudito, um sábio, um intelectual.

33 Apud Roland Krebs. Problèmes du genre comique. In: *L'idée de "Théâtre National" dans l'Allemagne des Lumières*, op. cit., p. 262-263.

Segundo Brufford, a fascinação por produtos importados tinha raízes históricas: era resultado das múltiplas alianças com potências estrangeiras estabelecidas pelas elites germânicas desde a Guerra dos Trinta Anos (1618-1648). O trabalho dos artesãos e artistas alemães era encarado com desdém pelas damas e pelos cavalheiros refinados dos séculos XVII e XVIII. Sua preferência quase servil por tudo o que era produzido na França encontrava alguma justificativa na qualidade superior dos produtos franceses que inundavam o mercado, mas era também um modo de se distinguir com clareza do populacho, ao qual se sentiam infinitamente superiores. No século XVII, segundo Brufford, era possível ler com frequência, na obra do poeta e satirista alemão Johann Michael Moscherosch (1601-1669), reclamações como as que se seguem:

> "Nenhuma roupa satisfará a nós alemães neste momento se não vier da França. Tesouras francesas aparam melhor que quaisquer outras nossas barbas alemãs; nossos relógios de pulso funcionam melhor se alemães os tiverem feito em Paris porque o ar lá é mais propício à sua manufatura que o de Augsburgo", e assim por diante em relação a artigos tão diferentes quanto pentes, fitas, correntes, meias, botas, camisas, chapéus, bengalas, pó de arroz, agulhas.[34]

No entanto, a convivência com os estrangeiros teve também seu lado positivo. Em Berlim, sobretudo, eles tinham grande destaque na indústria, especialmente a da seda, e na vida social e cultural.

34 W. H. Brufford. The new order of society – The middle class. In: *Germany in the eighteenth century*: the social background of the literary revival, op. cit., p. 155.

A existência de clubes nos moldes franceses, a sociabilidade e a inteligência política dos berlinenses espantavam os demais alemães de passagem pela cidade. Não foi por acaso que ali floresceu com tanta intensidade a *Aufklärung*.[35]

Apesar disso, no início do século XIX Goethe deplora a dispersão da vida cultural no domínio germânico. Mesmo percebendo os perigos de uma centralização excessiva, ele inveja e exalta Paris. Eckermann, seu amigo e secretário, relata nas anotações de 3 de maio de 1827 a surpresa de Goethe ao conhecer o historiador e crítico literário francês Jean-Jacques Ampère que, de passagem por Weimar, foi visitá-lo. Goethe havia ficado muito contente com a resenha de Ampère sobre a edição francesa de suas obras dramáticas e, pela acuidade demonstrada no texto, imaginou que o autor fosse um homem de meia-idade. Qual não foi sua surpresa ao constatar que o rapaz tinha pouco mais de vinte anos! A explicação para a maturidade de sua apreciação crítica só poderia estar na oportunidade de convívio do jovem com outras pessoas tão cultas quanto ele em uma capital como Paris. E Goethe se lamenta:

> Porque, no fundo, levamos todos uma pobre vida muito isolada! [...] Nossos homens de talento, nossos melhores cérebros, estão espalhados por toda a Alemanha. Um está em Viena, o outro em Berlim, um outro em Königsberg, outro ainda em Bonn ou em Dusseldorf; centenas de milhas os separam, de forma que as relações pessoais e a troca de ideias são

35 W. H. Brufford. German trade and industry in the eighteenth century and its chief centres. In: *Germany in the eighteenth century*: the social background of the literary revival, op. cit., p. 173.

> uma raridade. Mas o significado que isso poderia ter fica evidente para mim quando passam por aqui homens como Alexander von Humboldt que, num só dia, me dizem muito mais a respeito daquilo que estou pesquisando e que me é essencial saber do que eu poderia aprender persistindo anos a fio no meu caminho solitário.
>
> Agora, imagine uma cidade como Paris, onde as melhores cabeças de um grande reino estão reunidas e se instruem e se estimulam reciprocamente por meio de um contato, uma luta, uma competição de todos os dias; onde se tem constantemente sob os olhos o que há de mais notável em todos os campos da natureza e da arte do mundo inteiro; imagine esta cidade universal onde, a cada vez que se cruza uma ponte ou uma praça, a recordação de um grande passado é despertada, onde cada esquina foi testemunha de um acontecimento de alcance histórico. E que não se pense na Paris de uma época obscurantista e sem espírito, mas na Paris do século XIX, na qual, já há três gerações, homens como Molière, Voltaire, Diderot e outros do mesmo quilate puseram em circulação uma infinidade de ideias que nunca mais se verá assim reunida num ponto único da terra. Então será possível compreender que um espírito como Ampère, que cresceu em meio a essa abundância, possa ser alguma coisa já aos vinte e quatro anos.[36]

Tentando minimizar os efeitos negativos do conjunto de fatores mencionados acima, Löwen propõe três medidas principais para fomentar o florescimento da atividade teatral no domínio germânico: a nacionalização do teatro, o incentivo à formação de atores, como pré-requisito à valorização material e moral da profissão, e o desenvolvimento de um repertório alemão.

---

36 Goethe/Eckermann. *Conversations de Goethe avec Eckermann*. Trad. Jean Chuzeville. Paris: Gallimard, 1988, p. 516-517.

Se o Estado se encarregasse de financiar os teatros, estes não precisariam se sujeitar servilmente ao gosto do público pagante e, a longo prazo, desenvolveriam um projeto pedagógico capaz de refinar as exigências da plateia. Para executar essa estratégia, o Estado deveria confiar a administração das companhias não a atores, mas a pessoas de formação universitária, com grande conhecimento das artes e das letras e que, por isso, estariam superiormente qualificadas para efetuar a escolha do repertório e coordenar o elenco, controlando, inclusive, sua conduta. Fica bem evidente que Löwen acredita possuir o perfil ideal para ocupar esse tipo de função e que durante sua querela com Ackermann procurou desvalorizar tanto o rival quanto o sistema do *Prinzipalshaft* para enaltecer seus próprios dotes e suas teorias aos olhos dos Empresários e, assim, conseguir sua inclusão no projeto do Teatro Nacional de Hamburgo.

A segunda solução proposta – incentivo à formação dos atores, com ênfase nas técnicas gestuais e na declamação – reitera que sejam os homens de letras os encarregados de ministrar os ensinamentos necessários. Eles atuariam tanto nas companhias, quanto em Conservatórios dramáticos que seriam fundados e mantidos pelo Estado e onde, desde a infância, o *métier* seria ensinado. Valorizado o ofício, seria possível deixar de arregimentar atores apenas entre as pessoas das classes baixas e até atrair para a profissão indivíduos bem situados e, portanto, mais bem preparados intelectualmente.

A necessidade de um repertório alemão, apontada desde Gottsched como o nó górdio da atividade teatral germânica, colocava em jogo uma série de questões emblemáticas tanto para a *Aufklärung* como para a discussão estética e teatral na Alemanha: em primeiro

lugar era preciso afirmar o valor do teatro, sujeito aos mesmos velhos preconceitos que desde a Antiguidade o desqualificavam; em seguida, era preciso determinar o lugar social dos artistas criadores no universo cultural alemão e, simultaneamente, definir o que se considerava verdadeiramente "alemão".

O teatro era alvo de todo tipo de ataque: desde o mundo antigo, na esteira do platonismo, desvalorizava-se seu conteúdo de verdade e condenava-se o fato de o espetáculo atuar de forma direta sobre as almas, desencadeando paixões em vez de aplacá-las. Além disso, desprezavam-se aqueles que se apresentavam em público por dinheiro, condenação que a Igreja católica corroborou. No caso específico da Alemanha, alguns pastores protestantes, em sua maioria oriundos das classes médias da população, orgulhavam-se de não pôr os pés em teatros – considerados antros de perdição, lugares de sociabilidade e ostentação das corrompidas classes altas e que, por todos esses motivos, deveriam ser combatidos de forma incisiva.

Os *Aufklärer* tentavam demonstrar a utilidade moral e cívica do teatro supervisionando o comportamento dos atores e enfatizando a possibilidade de o palco se transformar em uma cátedra de onde seriam disseminados bons exemplos, capazes de impressionar os espectadores de forma durável. Na tentativa dos intelectuais do século XVIII para redimir o teatro de seu caráter pecaminoso e deletério, os argumentos morais e até mesmo econômicos tiveram, no geral, mais importância do que os argumentos estéticos. Nesse contexto, fica ainda mais evidente a singularidade da perspectiva decididamente estética de Lessing em suas análises críticas, quer no âmbito das artes visuais, quer no domínio do teatro.

Supondo-se, apesar de tudo, que a arte teatral fosse considerada digna de figurar na sociedade ilustrada, seria preciso determinar o tipo de teatro que conviria ao povo alemão. Desde a entrada de Gottsched na arena cultural, travava-se uma cruzada contra as formas barrocas e populares – tragicomédia e farsa – identificadas por ele e por seus seguidores com o que havia de pior na tradição dos saltimbancos alemães. A preferência de boa parte dos eruditos acadêmicos se dirigia para as formas literárias – tragédia e alta comédia – que eles procuravam fomentar e difundir.

Era consenso entre os espíritos ilustrados que não existia uma *forma* alemã. Mas ela tampouco poderia existir pois, como vimos na demonstração wolffiana de Gottsched, é a universalidade dos valores estéticos que determina a forma artística, independente do conteúdo que a ela se acrescente. O anseio por um teatro alemão só poderia, então, ser equacionado pela inserção de conteúdo nacional na forma *universal*. Esta forma, que os eruditos renascentistas consideravam herdada da Antiguidade clássica e que foi elevada a seu mais alto grau pelo classicismo francês, deveria servir de molde aos jovens escritores alemães, cuja tarefa primordial consistiria em refinar seu instrumento linguístico. Daí Gottsched ter podido acreditar que os melhores meios de incentivar jovens dramaturgos seriam: divulgar uma *Poética* de sua autoria na qual todos os segredos da escrita teatral estivessem explicitados; incumbir os candidatos a dramaturgo de traduções de grandes peças francesas, e promover a competição entre eles por meio da organização de concursos que teriam como prêmio a publicação dos textos vencedores.

No caso da tragédia, há ainda um fator complicador: até meados do século XVIII, os assuntos considerados propriamente alemães eram os que se referiam aos heróis germânicos e a suas sagas. Porém, segundo a poética classicista, esse tipo de tema, espraiado no espaço e no tempo, amoldava-se melhor ao gênero épico.

No caso da comédia, Gottsched percebe que só se poderá obter o efeito moral desejado se o espectador conseguir se projetar nos personagens e introjetar as lições que lhes são aplicadas em cena, o que torna quase que obrigatória a adaptação das peças cômicas ao ambiente alemão. No entanto, para não recair na farsa popular, seria preciso abordar ambientes refinados e chiques, estranhos a boa parte do público e vedados aos autores teatrais que, de uma forma geral, eram professores universitários, pastores, intelectuais ou estudantes sem nenhum acesso à vida mundana. Daí a preocupação reiterada com a permeabilidade da aristocracia e da alta burguesia aos autores e, por extensão, aos atores que, para merecerem tal distinção, devem saber portar-se *comme il faut*.[37]

Armou-se um círculo vicioso: se não se consegue definir o que é alemão devido à mescla de influências que a cultura germânica sofreu, fica supremamente difícil preconizar o espírito que

37 Sonnenfelds, que lamenta em sua revista moral *O homem sem preconceitos* (*Der Mann ohne Vorurteil*) o isolamento dos autores alemães (em especial os do norte, de maioria protestante) e seu desconhecimento da vida mundana, descreve com divertida complacência em suas *Cartas sobre o teatro vienense*, a inadequação dos trajes de Gottsched e de sua senhora por ocasião de uma visita a Viena: se não sabiam sequer se vestir, como seriam capazes de reformar o teatro? Apud Roland Krebs. Problèmes du genre comique. In: *L'idée de "Théâtre National" dans l'Allemagne des Lumières*, op. cit., p. 262.

devem apresentar as comédias alemãs... O risco é acabar considerando, como Löwen, que arte alemã é tudo o que tem a ver com a realidade alemã... mesmo que não seja arte. Isso dá a Lessing o ensejo de ironizar, na parte XXII da *Dramaturgia de Hamburgo,* uma comédia *típica* alemã, na qual se fica sabendo quantas vezes por ano se come couve em determinado povoado...[38]

A discussão a respeito do teatro nacional, traz à baila também a questão da capital cultural da Alemanha na época. Viena? Berlim? Hamburgo? Pela importância que Berlim havia conquistado no *Reich*, seria plausível que assumisse também a liderança nesse domínio, no entanto, a indiferença de Frederico II pela arte alemã não autorizava que se esperasse qualquer apoio dele a uma iniciativa de valorização do teatro nacional. Por isso, ao tomar conhecimento do projeto da Empresa para Hamburgo, Löwen se apressa a saudar a cidade como muito apropriada à iniciativa e a considerar o patrocínio dos Empresários tão interessante quanto o subsídio estatal. Na dedicatória do volume 4 de suas *Obras*, ele escreve:

> Falta muito ainda para que possamos nos gabar de possuir um teatro nacional, mas se nunca nos dispusermos a dar o primeiro passo, como conseguiremos chegar lá? Nenhum lugar em toda a Alemanha é mais apropriado para isso do que Hamburgo.[39]

---

38 "A quem interessa saber quantas vezes por ano se come couve aqui ou acolá?" In: Gotthold Ephraim Lessing. *Hamburgische Dramaturgie* (AL). Stuttgart: Reclam, 2013, parte XXII, p. 118.

39 Apud Roland Krebs. La campagne de Löwen en faveur d'un Théâtre National à Hambourg. In: *L'idée de "Théâtre National" dans l'Allemagne des Lumières*, op. cit., p. 351.

A cidade livre de Hamburgo

Hamburgo era a terceira maior cidade do império, superada apenas por Viena e Berlim, e possuía o melhor porto do norte da Alemanha. Devido à sua força militar, tinha conseguido manter a neutralidade durante a Guerra dos Trinta Anos, tornando-se uma espécie de refúgio em meio à destruição e à miséria. Em 1764, contava com 93.000 habitantes e era bastante cosmopolita devido à sua localização, o que lhe permitiu conservar a prosperidade mesmo depois da derrocada da Liga Hanseática, organização comercial que congregava as cidades do norte do país e que foi dissolvida em 1669, depois de perder o monopólio sobre o comércio no Báltico e no Mar do Norte. Até a época dos grandes descobrimentos, as rotas para o oriente passavam pelos mares do norte da Europa. A partir do século XVI, elas se transferiram para os oceanos, que já não ofereciam tantos riscos a navios de grande calado, capazes de transportar enormes cargas. Em consequência, a liderança do comércio marítimo se transferiu dos italianos e da Hansa para os países do Atlântico: Portugal, Espanha, Holanda, França e Inglaterra.[40]

No século XVIII, Hamburgo é uma cidade comercial que se orgulha de sua prosperidade e dos 2.000 barcos que circulam anualmente por seu porto, trazendo não só mercadorias, mas também as principais ideias da *Auflkärung*. Organizada como uma república,

40 W. H. Brufford. The new order of society – The middle class. Retrospect. In: *Germany in the eighteenth century*: the social background of the literary revival, op. cit., p. 149.

a cidade é governada por um Senado constituído de membros vitalícios escolhidos entre as principais famílias burguesas, sendo os nobres proibidos de integrar o conselho municipal:

> Na época, o conselho de uma cidade livre era como o governo de uma pequena república. O conselho municipal usufruía dos mesmos direitos e prerrogativas de um príncipe territorial, embora fosse alvo de uma supervisão muito mais estrita por parte da autoridade imperial. Seus delegados representavam a cidade-república no *Reichstag* [Dieta do império germânico] e no *Kreistag* [assembleia distrital], conduziam a "política externa", criavam leis, arrecadavam impostos e taxas e cunhavam sua própria moeda, como qualquer príncipe soberano. Eles eram responsáveis pela administração da justiça e, a partir da Reforma, pelo governo da Igreja oficial. Como não havia separação rígida entre os poderes, o conselho respondia tanto pela legislação quanto, em larga medida, pela administração.[41]

Hamburgo é bastante receptiva aos que ali se instalam, opondo apenas um obstáculo à ascensão social dos recém-chegados: a religião. Bastião do luteranismo, a cidade impede o acesso de judeus, católicos, calvinistas e menonitas aos cargos públicos.[42]

Exceção na Alemanha da época, a classe intelectual participa,

---

41 W. H. Brufford. The new order of society – Municipal government and the structure of town society. In: *Germany in the eighteenth century*: the social background of the literary revival, op. cit., p. 203.

42 Apesar de muito numerosos em Hamburgo, só em 1775 os calvinistas conseguem fundar uma paróquia dentro dos limites da cidade. Roland Krebs. Hambourg – Le milieu et les hommes. In: *L'idée de "Théâtre National" dans l'Allemagne des Lumières*, op. cit., p. 312. Menonitas: membros de uma seita de anabatistas fundada nos Países Baixos por volta de 1535, por Menno Simonsz.

ainda que indiretamente, da gestão da cidade, uma vez que a maior parte dos juristas que assessora os negociantes e o Senado é oriunda da burguesia culta. No entanto, isso não significa maior boa vontade em relação às artes ou maior interesse por elas. Nicolai (1733-1811) deplora, em 1773, que, na Alemanha, poucas vezes um erudito (*ein Gelehrter*) seja um homem de letras (expressão que ele utiliza em francês: *homme de lettres*):

> Entre nós, alguém com formação acadêmica é um teólogo, um jurista, um médico, um filósofo, um catedrático, um mestre, um diretor, um reitor, um co-reitor, um sub-reitor, um bacharel, um *Collega infimus*, que também escreve, mas apenas para os seus próximos e os seus subalternos.[43]

Em Hamburgo foram fundados o primeiro café, a primeira loja maçônica e o primeiro semanário moral da Alemanha, nos moldes do *The Spectator* dos ingleses Addison e Steele. *Der Patriot* durou de 1724 a 1726, e tinha 5.000 assinantes, sendo que cada exemplar era provavelmente lido por mais de uma pessoa. Por sessenta anos, entre 1678 e 1738, funcionou na cidade uma ópera permanente, e, a partir da reforma de Gottsched, apresentaram-se na cidade, em temporadas longas, companhias que estavam tentando pôr em prática os preceitos do teatro "literário". Por todas essas características, Hamburgo parecia capaz de sediar uma novíssima experiência: um teatro nacional.

---

43 Nicolai. *Das Leben und die Meinungen des Herrn Magisters Sebaldus Nothanker* (A vida e as opiniões do Sr. Professor Sebaldus Nothanker). Apud Roland Krebs. Le Théâtre National et l'opinion publique. In: *L'idée de "Théâtre National" dans l'Allemagne des Lumières*, op. cit., p. 388.

No entanto, as autoridades de Hamburgo, das quais se esperava que apoiassem as iniciativas culturais, furtaram-se a essa tarefa. O Senado já havia deixado morrer a Ópera, considerada um divertimento mais apropriado às cortes do que a uma cidade livre e, em seguida, havia negado à Neuberin o privilégio teatral que ela havia solicitado no intuito de estabelecer, por doze anos, uma cena teatral permanente nas instalações onde até então funcionara a Ópera. A partir desses fatos já seria possível prefigurar a indiferença do poder público em relação ao Teatro Nacional de Hamburgo.

Apesar de tudo, em 24 de outubro de 1766, conclui-se o contrato entre Abel Seyler, representando os Empresários, e Ackermann que, metido em dificuldades de todo tipo, alugava por dez anos seu teatro e vendia os cenários e os luxuosos figurinos de sua companhia, com a seguinte ressalva: no caso de os arrendatários não poderem honrar os compromissos assumidos, a sala de espetáculos, os cenários e os figurinos lhe seriam imediatamente devolvidos.

No fim do mesmo mês, Löwen publica um folheto, *Anúncio provisório da transformação do teatro de Hamburgo prevista para a Páscoa de 1767* (*Vorläufige Nachricht von der auf Ostern 1767 vorzunehmenden Veränderung des Hamburgisches Theater*),[44] que pode ser considerado o programa do Teatro Nacional de Hamburgo e que visava a obter a adesão do público a uma iniciativa inédita e do interesse de todos: dotar os alemães de um verdadeiro "teatro

44 Krebs publica os 14 parágrafos do *Anúncio provisório...* em anexo a *L'idée de "Théâtre National" dans l'Europe des Lumières*, op. cit., Anexo 3, p. 628-631.

nacional". Em consonância com o ideário dos *Aufklärer* e com a reflexão anteriormente desenvolvida por Löwen em suas obras, o texto demonstra as vantagens da instituição de uma cena-modelo para a cidade e para o país, a saber: o aperfeiçoamento moral dos cidadãos e o refinamento do gosto e dos costumes. A direção artística do novo teatro havia sido entregue a Löwen, que se refere a si mesmo com as seguintes palavras:

> A Direção foi confiada a um homem de moral irrepreensível e cujos notórios conhecimentos a respeito dos mistérios desta arte são indispensáveis ao progresso do teatro. Esse homem não estará apenas envolvido com o trabalho dos atores, mas também, além das obrigações habituais de um diretor, chamará a si a importantíssima tarefa de formação do coração, da moral e da arte dos jovens atores principiantes.[45]

Malogro

Os principais objetivos que o Teatro Nacional de Hamburgo se propunha a alcançar eram a formação de atores competentes, a melhoria de sua situação profissional e a implementação de um repertório nacional.

Seria fundada uma "Academia teatral", a cargo de Löwen, que ofereceria ao elenco formação teórica e prática. A bibliografia incluía *A eloquência do corpo*, do próprio Löwen, o *Essai sur la déclamation* (Ensaio sobre a declamação), de Dorat, que seria

45 J. F. Löwen. Le programme du Théâtre National de Hambourg (1766). In: Roland Krebs. *L'idée de "Théâtre National" dans l'Europe des Lumières*, op. cit., p. 629.

traduzido do francês, e muitos trechos de obras estrangeiras publicados por Lessing em suas revistas teatrais (entre eles, extratos de *Le Comédien*, de Rémond de Sainte-Albine, e *L'art du théâtre*, de François Riccoboni).[46] A parte prática previa a observação proveitosa, por parte dos atores iniciantes, do trabalho de veteranos como Ekhof e Sophie Hensel.

A melhoria da situação econômica dos atores seria obtida por duas medidas principais. Por um lado, o contrato de trabalho passaria a ser anual, o que asseguraria a estabilidade do elenco do Teatro Nacional de Hamburgo. Por outro, seria criado um plano de aposentadoria para aqueles que não pudessem mais trabalhar, livrando-os de depender exclusivamente da boa vontade e das idiossincrasias dos patronos.

Para a implementação do repertório seria instituído um concurso de tragédias (heroicas ou burguesas) e um de comédias, e o prêmio para cada modalidade seria de 50 ducados. O voluntarismo de Gottsched, que acreditava que bastava apresentar as regras para que obras-primas surgissem, havia sido substituído pela esperança de que, aos poucos, fosse possível contar com um repertório nacional de qualidade.

No entanto, por não dispor de patrocínio estatal, o Teatro Nacional de Hamburgo estava na dependência do gosto do

46 Lessing publicou trechos de *Le comédien* na *Biblioteca teatral* e traduziu *L'art du théâtre* nas *Contribuições à história do teatro e ao seu desenvolvimento*. Roland Krebs. La fondation et les débuts du Théâtre National. In: *L'idée de "Théâtre National" dans l'Europe des Lumières*, op. cit., p. 363.

público pagante, não tendo liberdade para experimentar, inovar e levar a cabo a tarefa pedagógica de refinamento estético e moral dos espectadores a que se propunha, por princípio, um teatro que se desejava "nacional" e que deveria ter, entre seus objetivos precípuos, conseguir a substituição gradual de um repertório predominantemente estrangeiro e cômico-farsesco por uma dramaturgia alemã, composta de tragédias, dramas e comédias espirituosas.

Em seu *Anúncio provisório*, Löwen escamoteia a questão do teatro nacional *público* ou então considera que, para o desenvolvimento do projeto de uma cena-modelo, têm o mesmo significado o patrocínio estatal e a iniciativa de um grupo de empresários bem-pensantes (*gutdenkender*).[47] Para que essa equação fosse ao menos verossímil, seria preciso que os Empresários pertencessem à classe dirigente da cidade, tendo algum acesso aos mecanismos de governo, o que absolutamente não se verificava. Krebs consegue traçar o perfil de sete dos doze empresários associados, começando pelo triunvirato Abel Seyler, Johann Martin Tillemann e Adolf Bubbers, que formavam uma espécie de comitê responsável pelas principais decisões relativas ao Teatro.

Seyler e Tillemann eram sócios e seu passado comercial não era dos mais ilibados. Durante a Guerra dos Sete Anos, haviam servido de testas-de-ferro ao rico financista Heinrich Carl

47 "Uma pequena sociedade composta por alguns de nossos bem-pensantes cidadãos vem há vários anos cogitando da realização deste plano". J. F. Löwen. Le programme du Théâtre National de Hambourg (1766). In: Roland Krebs. *L'idée de "Théâtre National" dans l'Europe des Lumières*, op. cit., p. 628.

Simmelmann em um negócio algo excuso de cunhagem de moedas com menor teor de metal nobre do que o determinado por lei. Descoberta a tramoia, foram ainda eles os responsáveis pela nova cunhagem das moedas, desta vez dentro das normas. Algumas fontes também se referem a uma possível falência de ambos, que Krebs, no entanto, diz ter sido impossível confirmar. O fato é que o prestígio de Seyler não era dos mais altos em uma cidade tão ciosa de respeitabilidade e solidez. Na década de 1770, ele foi diretor da companhia itinerante de sua esposa, Sophie Hensel, e depois trabalhou por um curto período como diretor do teatro estatal de Mannheim.

Bubbers havia sido ator na companhia de Schönemann, antes de se tornar fabricante de papéis. Em 1758, obteve direito de cidade em Hamburgo, mas nunca foi membro da classe dirigente. Era seu amor pelo teatro o que o impelia a participar da iniciativa. Depois do fracasso do Teatro Nacional de Hamburgo, integrou um grupo de trinta pessoas que em 1780 se uniram, adquirindo, cada uma, uma cota de 100 marcos com vistas a arrendar o teatro e os figurinos da companhia de Schröder que havia decidido encerrar suas atividades. A nova empresa teve duração efêmera, embora as condições lhe fossem mais favoráveis do que as que cercaram a iniciativa do Teatro Nacional de Hamburgo.

Franz Peter His e seu cunhado Albrecht Ochs pertenciam a famílias ricas, mas, sendo calvinistas, estavam impedidos de participar dos negócios públicos, preferindo, como a maior parte da comunidade calvinista, frequentar os nobres e os diplomatas estrangeiros acreditados em Hamburgo.

O sexto Empresário, Bode, era um homem de letras que se tornou editor e livreiro com a intenção de criar um sistema alternativo de distribuição de livros. Para tanto, fundou, em 1767, juntamente com Lessing, a *Buchhandlung der Gelehrten* (Livraria dos Eruditos ou Acadêmicos). Seu objetivo era vender diretamente a outras livrarias edições do melhor time de autores alemães. A empresa não teve êxito por contrariar o modelo em vigor até então e que tinha o mérito de contornar as dificuldades devidas ao isolamento das cidades de língua alemã e à desorganização monetária que resultara da Guerra dos Trinta Anos. Tradicionalmente os editores-livreiros se abasteciam nas feiras anuais de Leipzig e Frankfurt utilizando-se de um esquema de trocas que se articulava à prática da consignação: caso os livros não fossem vendidos, poderiam ser devolvidos na feira do ano seguinte. Por que, então, um livreiro compraria pelo correio e pagaria à vista pelas publicações da editora de Bode e Lessing, se poderia muito bem trabalhar à base de consignação e troca? Além disso, nas feiras, era possível se abastecer de toda sorte de edições-pirata: como não havia leis de proteção aos direitos autorais, proliferavam cópias-pirata dos livros cujas edições originais fossem muito caras e às vezes as editoras imprimiam versões muito baratas dos melhores títulos de seu catálogo tentando, com isso, fazer frente às edições clandestinas de seus próprios volumes pirateados por seus concorrentes.[48] Um dos motivos, aliás, da interrupção da publicação da *Dramaturgia de Hamburgo* entre agosto e dezembro de 1767 foi o surgimento de uma contrafação contendo os 31 primeiros textos da coletânea de Lessing.

48 W. H. Brufford. Reactions on litterature. The profession on letter. In: *Germany in the eighteenth century:* the social background of the literary revival, op. cit., p. 284-285.

A respeito do último dos Empresários citados por Krebs, Johann Friedrich Schmidt, sabe-se apenas que foi na casa dele que Lessing se hospedou em Hamburgo e que, após abrir falência, em 1774, Schmidt terminou a vida em Viena, trabalhando como jornalista.

Krebs conclui que só por um vício histórico poderíamos continuar repetindo que o Teatro Nacional de Hamburgo foi a expressão da opulência da alta burguesia da cidade que o teria fundado e sustentado – e aí seu ponto de vista coincide com o de Norbert Elias, que observa que, na Alemanha, o projeto de criação de uma cultura nacional ficou a cargo da classe média "pequena e impotente", enquanto que na França e na Inglaterra essas tarefas foram desempenhadas pela corte e pela alta aristocracia.[49]

Na verdade, só dois dos Empresários, Tillemann e Seyler, colocaram dinheiro no negócio. Esse dinheiro, que já era pouco, foi, ao que parece, muito mal administrado: gastou-se demais com cenários, figurinos e com a contratação de novos atores, quase todos inexperientes. Em setembro de 1767, cinco meses apenas depois da noite de estreia do Teatro Nacional de Hamburgo, o capital de que a Empresa dispunha já tinha se esgotado.

---

49 Roland Krebs. *L'idée de "Théâtre National" dans l'Europe des Lumières*, op. cit., p. 369. Norbert Elias. *O processo civilizador – uma história dos costumes*. Trad. Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990, p. 30. As informações sobre os Empresários se baseiam prioritariamente no capítulo de Krebs, La fondation et le début du Théâtre National, em especial no tópico Qui sont les entrepreneurs? (p. 361-371).

No que diz respeito à administração interna, o que parecia, de início, ser algo positivo – a separação entre a direção artística e a administração da companhia – revelou-se um logro: o *Prinzipal* apenas havia sido substituído por um triunvirato de Empresários e a direção artística rapidamente voltou às mãos dos atores, entre eles Ackermann, sob a liderança de Ekhof.

Löwen não teve autoridade suficiente para impor sua filosofia de trabalho. Os atores se recusavam a atender a um diretor artístico que não tinha experiência prática dos palcos e, sobretudo, ainda não haviam superado o ressentimento provocado pelos comentários a seu respeito veiculados pelo panfleto *Carta a um amigo sobre a companhia de Ackermann em Hamburgo*. Como era de se esperar, a permanência da família Ackermann no elenco do Teatro Nacional só fez piorar as relações entre a trupe e Löwen, insistentemente hostilizado e impedido de levar adiante seu projeto de formação e aperfeiçoamento dos atores: a "Academia Teatral" não passou da primeira sessão.

Os concursos dramatúrgicos não foram realizados; o plano de melhoria das condições profissionais dos atores também não. Já a reforma do repertório, ainda que tímida, foi posta em ação: a proporção de dramas e tragédias em relação às comédias aumentou consideravelmente, embora estas ainda predominassem. Também não se verificou uma enxurrada de peças alemãs no palco dos Empresários. Das 118 peças montadas, 78 eram estrangeiras, das quais 68 eram francesas. Os maiores sucessos do Teatro Nacional foram *Minna von Barnhelm*, de Lessing, com 16 apresentações e, em seguida, o drama sério *O pai*

de família, de Diderot: uma comédia alemã e uma peça francesa que rompia com a tradição dramatúrgica de Corneille e Voltaire. Em seguida, vem a adaptação de Weisse para *Romeu e Julieta*, com 9 récitas.[50] Algo, efetivamente, estava se movendo, embora lentamente e com grande dificuldade.

A chegada, em novembro de 1767, de uma companhia francesa, que imediatamente recebeu autorização do Senado para apresentar seus espetáculos, diminuiu ainda mais o já escasso público do Teatro Nacional que, a 4 de dezembro, parte para Hannover, onde não era proibido representar comédias durante as quatro semanas do Advento, e lá permanece até maio de 1768. A concorrência de uma trupe francesa era uma ameaça grande demais para um teatro alemão permanente. Na situação em que o Teatro Nacional de Hamburgo se encontrava, essa novidade lhe poderia ser fatal. Por isso, em seu discurso de despedida, ao fim da temporada de 1767, Frau Löwen exorta a plateia: "Alemães, ainda uma palavra: não nos esqueçam, a nós, alemães" e, na volta, sua filha convida os espectadores a serem "patrióticos e alemães".[51] No entanto, nem as companhias francesas conseguiam se estabelecer de forma permanente na cidade. Em 1769, o ator Hamon, que participara da trupe que em fins de 1767 viera concorrer com o Teatro Nacional, tentou se fixar na cidade apresentando basicamente operetas, mas em poucos meses teve que fechar seu teatro, vítima da inconstância do público.

---

50 Manuela Nunes. Introdução. In: Gotthold Ephraim Lessing. *Dramaturgia de Hamburgo* (PORT), op. cit., p. 9.

51 Roland Krebs. Histoire d'um échec. In: *L'idée de "Théâtre National" dans l'Europe des Lumières*, op. cit., p. 419.

O Teatro Nacional de Hamburgo foi virtualmente ignorado pelo Senado, que só se lembrou dele duas vezes – para exigir medidas de segurança contra incêndios e para proibir a montagem (depois liberada) de *Minna von Barnhelm*, por medo de que a comédia desagradasse à corte de Berlim. O Teatro Nacional de Hamburgo acabou sendo identificado pela opinião pública como uma empresa privada e nunca chegou a se revestir da aura de serviço público a que almejava, como se depreende de seu Programa, que o apresentava como o teatro alemão, o teatro patriótico.

À época da abertura do Teatro Nacional, a imprensa se dividiu entre os aplausos pela estreia bem cuidada e o ceticismo dos que, como o jornalista Wittenberg, achavam que a Empresa estava fadada ao fracasso. Os nobres preferiam divertimentos mais dispendiosos e excitantes, como o jogo, por exemplo, e, na melhor das hipóteses, abriam uma exceção para a ópera italiana e o teatro francês. Por seu lado, a burguesia não se interessava especialmente por teatro. Restavam a *intelligentsia* – sempre diminuta – e as camadas populares – mais afeitas à farsa do que ao tipo de repertório que o Teatro Nacional de Hamburgo priorizava. Uma vez criado, o Teatro caiu no limbo da indiferença dos jornais. Como vimos, não era hábito da imprensa acompanhar o cotidiano de uma trupe: os suplementos culturais se restringiam a noticiar publicações – a edição de *Minna von Barnhelm* e a da *Dramaturgia de Hamburgo* mereceram grande destaque, como tudo o que dizia respeito a Lessing.

Krebs traça brevemente o fim melancólico da Empresa.[52] Após a excursão a Hannover, as finanças do Teatro Nacional de Hamburgo se deterioraram de vez: os credores cercavam o caixa para se apossar da féria, os atores eram pagos alternadamente, em função das entradas de dinheiro, e alguns se recusavam a subir ao palco, por isso, havia dias em que não se conseguia fazer o espetáculo. Na tentativa de evitar a ruína total, foram montadas farsas, pantomimas e intermédios musicais, o que atraía um público popular, que preferia os ingressos mais baratos.

Em abril de 1768, Lessing deixou de redigir suas críticas. Em junho, Löwen deixou o Teatro, levando consigo sua mulher, insubstituível nos papéis ternos. Em setembro, Ackermann comprou os cenários e figurinos que havia vendido à Empresa. A 25 de novembro de 1768, o teatro fez sua última apresentação em Hamburgo, e a 3 de março de 1769, em Hannover, foi dissolvido oficialmente.

Ackermann retomou a direção da trupe e foi para Brunswick, mas logo se viu privado de seus melhores atores: Seyler, que tinha decidido tornar-se *Prinzipal*, obtém o privilégio para Hannover e coopta Ekhof, Boek e os Brandes, sem falar de Sophie Hensel, sua esposa, formando com eles uma companhia que desempenhará papel muito importante porque estará ligada à criação dos primeiros teatros de corte alemães: Weimar, Gotha, Mannheim (e, no caso de Mannheim, tratava-se inclusive de um "teatro nacional").

52 Roland Krebs. Histoire d'un échec. In: *L'idée de "Théâtre National" dans l'Europe des Lumières*, op. cit., p. 419-420.

A amargura de Löwen e de Lessing os levou a buscar as razões para o fracasso de uma iniciativa que parecia vir ao encontro de um anseio ao mesmo tempo moral, patriótico e estético. Em um primeiro nível, aparecem os problemas internos: os desentendimentos entre os Empresários,[53] a má administração do escasso dinheiro de que dispunham e a falta de engajamento dos próprios atores no projeto de refinamento artístico que lhes estava sendo proposto. A recém-contratada Suzanne Mecour, que se distinguia nos papéis de *soubrette*, proibiu Lessing de sequer se referir a seu trabalho em seus comentários críticos, e ele teve que se curvar à exigência. Löwen, como vimos, ridicularizado pelos atores por sua falta de prática dos palcos, não conseguiu ir além da primeira sessão da "Academia teatral", e seu lugar foi ocupado por Ekhof, que passou a comandar os ensaios. Em um segundo nível, o público é acusado de não ter dado à iniciativa o apoio que ela merecia e do qual não podia prescindir.

Com o fracasso da companhia, Lessing tomou asco por tudo o que se referia ao teatro e recusou convites para integrar os teatros permanentes de Mannheim e de Viena, que buscavam pôr em prática a ideia de teatro nacional.[54] Suas piores previsões

53 A 22 de maio de 1767, um mês depois da inauguração do Teatro, Lessing escreve a seu irmão Karl: "Os Empresários não se põem de acordo e ninguém sabe quem é cozinheiro ou quem é garçom". Jean-Marie Valentin. Gotthold Ephraim Lessing, l'essencialiste. In: *Aristote écartelé*. Poétiques du théâtre allemand de la Renaissance à Brecht et Müller. Paris: Klincksieck, 2014, p. 124.

54 Roland Krebs. Histoire d'un échec. In: *L'idée de "Théâtre National" dans l'Europe des Lumières*, op. cit., p. 426.

haviam se confirmado: era de se esperar que o grande público não aquilatasse a importância da constituição de um teatro nacional, na medida em que a ideia de nação alemã era ainda uma quimera; também era compreensível que os negociantes de uma grande cidade comercial como Hamburgo tivessem o filistinismo no sangue; o que não era aceitável era que essa atitude fosse partilhada por um expressivo número de homens cultos da época – e aí se incluem alguns jornalistas, como o já referido Wittenberg, redator do jornal mais influente de Hamburgo, alguns pastores protestantes conservadores, como Goeze, por exemplo, acadêmicos e estudantes universitários aficionados do teatro francês.[55] Todos eles, por motivos diferentes, contribuíram para solapar a construção de um sucedâneo, em âmbito artístico, da ideia de nação. Muito antes da derrocada do Teatro, como se pode constatar no trecho da parte XVIII da *Dramaturgia*, datado de 30 de junho de 1767 e citado a seguir, Lessing intuía que a causa do teatro alemão não poderia ser dissociada da questão da constituição de uma

55 O ator-empresário Schönemann (1704-1782) considerava o público das cidades universitárias (excetuando-se Leipzig) o pior de todos: em vez de se deixar levar pelo prazer do teatro, preferia verificar se as "regras" haviam sido respeitadas; além disso, o comportamento dos estudantes universitários era péssimo: tinham o hábito de encher a plateia de nuvens de fumaça que envolviam até mesmo os atores, impedindo-os de trabalhar. Schönemann falava com conhecimento de causa, pois havia representado pela Alemanha toda, incluindo os centros universitárias de Rostock, Frankfurt am Oder, Breslau, Königsberg, Halle e Göttingen. Ver Roland Krebs. Les comédiens jugent la société allemande. In: *L'idée de "Théâtre National" dans l'Europe des Lumières*, op. cit., p. 245.

cultura alemã,[56] e que esse processo ainda estava longe de se instaurar em sua plenitude:

> Nossos eruditos são mesquinhos o suficiente para confirmar a nação em seu desdém por tudo o que não serve diretamente para encher os bolsos de dinheiro. Fale-se de uma obra de gênio, seja qual for; fale-se de incentivo aos artistas; manifeste-se o desejo de que uma cidade rica e florescente apoie, ao menos com sua simpatia, o mais honesto dos divertimentos que se pode oferecer àqueles que suportaram em meio a suas ocupações o peso e o calor do dia, o passatempo mais útil também para aqueles que não querem ter nenhuma ocupação (porque, no mínimo, o teatro é isso) e depois olhe-se em torno. O que se ouvirá? O grito do usurário Albinus: "Deus seja louvado, nossos cidadãos têm coisas mais importantes a fazer!" [...] Mais importantes? Mais lucrativas, admito. Porque, entre nós, não é lucrativo nada que diga respeito, ainda que remotamente, às artes.[57]

---

56 Segundo Norbert Elias, o termo *Kultur* abrange as realizações humanas no campo das artes, da moral e das ciências, opondo-se ao conceito de *Zivilisation*, que os alemães consideram mais adequado para definir a superficialidade das atitudes cortesãs, imitadas da corte francesa. O que o conceito de *Kultur* denota, especialmente a partir de meados do século XVIII, é a impotência política da classe média e a rígida demarcação entre a burguesia e a aristocracia. Norbert Elias aventa a hipótese de essa separação ter se enrijecido mais e mais devido ao empobrecimento da Alemanha como consequência das muitas guerras em que se viu envolvida: não tendo como se distinguir claramente das camadas médias pela opulência, a aristocracia se aferrava a seus velhos direitos – já infundados àquela época, na medida em que, por exemplo, a isenção de impostos se justificara enquanto os senhores feudais arcavam com os custos de armar o rei, oferecendo-lhe um exército; ora, com a instituição de exércitos permanentes, desaparece o ônus que pesava sobre os nobres, persistindo, no entanto o privilégio. Norbert Elias. Sociogênese da diferença entre *Kultur e Zivilisation* no emprego alemão. In: *O processo civilizador*, op. cit., p. 23-50. W. H. Brufford. The old order of society: nobility and peasantry. The nobility in general. In: *Germany in the eighteenth century*: the social background of the literary revival, op. cit., p. 45-72.

57 Gotthold Ephraim Lessing. *Hamburgische Dramaturgie* (AL), op. cit., parte XVIII, p. 99-100.

A *Dramaturgia de Hamburgo* será construída como uma arma nessa guerra pela explicitação da existência de um teatro alemão no seio de uma cultura alemã, cuja principal característica é, segundo Lessing, consentir em não possuir característica alguma:

> Que generosa ideia, proporcionar aos alemães um teatro nacional, quando nós, alemães, não somos uma nação! Não estou a falar da constituição política, mas apenas do caráter moral. *Quase se deveria dizer que este consiste em não querer ter um caráter próprio*[58] [grifo meu].

Engajado na mesma reflexão sobre a cultura alemã, Herder publicou em 1766 em seus *Fragmentos sobre a literatura alemã moderna* o texto: *A cena que possuímos é francesa?* (*Haben wir eine französische Bühne?*). Suas conclusões se distanciaram das dos defensores de uma cena nacional modelo, especialmente daqueles que propunham que ela fosse sustentada por um príncipe: para Herder, a proteção oficial acabaria sempre por implicar em submissão por parte dos criadores. Segundo ele, a multiplicidade de costumes, dialetos, formas de governo, impedia, na Alemanha, a constituição de uma Paris, que centralizava boa parte da produção cultural francesa. Além disso, ele acreditava que não se criam bons autores por decreto: se se respeitar a riqueza de cada província, sem pretender submetê-la ao julgamento literário dos grandes centros como Leipzig e Berlim, o gênio nacional acabará por se manifestar de forma multifacetada, como já estava começando a ocorrer com

58 Gotthold Ephraim Lessing. *Dramaturgia de Hamburgo* (PORT), op. cit., partes CI-CIV, p. 177.

a obra de Weiβe e Lessing, por exemplo.[59] Ao voluntarismo de Gottsched e de seus seguidores, vemos se contrapor a fé em um desenvolvimento orgânico da cultura alemã, que já nos aproxima do espírito do *Sturm und Drang*, do qual Herder foi um dos mais importantes mentores.

No entanto, para Löwen e para Lessing, o fim da experiência de Hamburgo teve como resultado um grande desapontamento em relação ao público e, no caso de Lessing, um insuperável horror à ideia de teatro como empresa privada e, em consequência, a mais total repugnância em relação à figura do *Prinzipal*. Em 1771 ele escreveu à sua futura esposa, Eva König, que não tinha a menor vontade de trabalhar no teatro de Viena, que havia demonstrado interesse em contar com sua colaboração, ao menos enquanto o teatro fosse dirigido por um empresário e não patrocinado diretamente pela corte. Krebs conclui seu longo e interessante capítulo sobre o Teatro Nacional de Hamburgo observando: "O intelectual burguês Lessing preferia trabalhar sob a autoridade do Príncipe a estar submetido à lei do lucro imposta por um homem de negócios!"[60]

Lessing chegara a Hamburgo no intuito de se estabelecer definitivamente. Em busca de autonomia financeira, associara-se comercialmente a Bode, tão pouco afeito aos negócios quanto ele próprio. Para levantar o capital necessário

59 Roland Krebs. Le contrepoint herdérien. In: *L'idée de "Théâtre National" dans l'Europe des Lumières*, op. cit., p. 256-260.

60 Roland Krebs. Le procès du public et de la nation. In: *L'idée de "Théâtre National" dans l'Europe des Lumières*, op. cit., p. 427.

à iniciativa editorial, Lessing vendeu a preço irrisório todos os seus bens, que se resumiam à sua preciosa biblioteca. A editora não deu lucro. O fim do Teatro Nacional de Hamburgo tornou-lhe a cidade odiosa. Pensou então em ir para a Itália e prosseguir com as pesquisas arqueológicas desenvolvidas no *Laocoonte*. Um de seus amigos conseguiu que o duque Ferdinando de Brunswick nomeasse Lessing para o posto de bibliotecário em Wolfenbüttel. Em 1770 Lessing estava com 41 anos, queria poder se dedicar com tranquilidade a seus próprios trabalhos, pensava em se casar com a viúva Eva König e, por todas essas razões, decidiu aceitar o emprego, em busca de um pouco de estabilidade.[61]

Lessing passará os dez anos de vida que lhe restavam entre as estantes de Wolfenbüttel, onde também Leibniz havia sido bibliotecário. Retraído em relação à corte, fazia raras visitas a Brunswick para ver alguns amigos, em especial os poetas Ebert, Zachariae e Eschenburg, e para assistir a uns poucos espetáculos. Sua situação financeira continuava precária: algumas das promessas que lhe haviam sido feitas não foram imediatamente cumpridas, outras não foram absolutamente honradas. Com a morte de seu pai, viu-se obrigado a arcar com as dívidas deixadas pelo pastor Lessing e a auxiliar

61 O casamento com Eva König, viúva de um de seus amigos hamburgueses, ainda teve que esperar 7 anos, visto que ela precisava regularizar os negócios e saldar as dívidas deixadas por seu finado marido. Em 1776, Eva König e Lessing se casam finalmente; quinze meses depois, ela dá à luz um menino que vive apenas algumas horas. Em pouco tempo, morre também Eva, o que mergulha Lessing em grande desespero e apressa seu fim, em 1781, aos 52 anos.

financeiramente a família. Urgia transformar o acervo de cem mil volumes da biblioteca de Wolfenbüttel em fonte de inspiração para novos trabalhos, desta vez no campo da teologia, da arqueologia e da poesia. Apesar do malogro da aventura de Hamburgo e das disposições pouco amistosas que Lessing afetava em relação à atividade teatral, ele não se furtou a cometer algumas infidelidades à biblioteca, concluindo o texto de *Emilia Galotti*, em 1771, e escrevendo, em 1778, *Natã, o sábio*.

Mas voltemos à *Dramaturgia*, documento e epitáfio do primeiro teatro que se quis *nacional* na fragmentada Alemanha.

A Dramaturgia de Hamburgo

O que conhecemos como *Dramaturgia de Hamburgo* (*Hamburgische Dramaturgie*) é o conjunto dos 104 comentários escritos por Lessing entre 1767 e 1769 na qualidade de *Dramaturg* do Teatro Nacional de Hamburgo. Eles deveriam ser lançados às terças e sextas e pretendiam se constituir num registro crítico de todas as atividades da companhia, como Lessing declarou em sua Apresentação, datada de 22 de abril de 1767, dia em que se inaugurou o Teatro Nacional com a tragédia *Olinto e Sofrônia*, de Cronegk.

Lessing chegou a pensar no título *Didascálias de Hamburgo* para a colaboração que idealizava para o Teatro Nacional. No entanto, logo desistiu dessa opção porque, embora imaginasse que seus textos teriam um viés documental, seu objetivo era que

o caráter crítico prevalecesse.[62] O tom reflexivo que caracteriza a *Hamburgische Dramaturgie* fez com que, em sua *História da literatura e do teatro alemães*, Anatol Rosenfeld traduzisse o título da coletânea como *Teoria Dramática de Hamburgo*.[63]

Não havia um formato previamente definido para cada um dos artigos e a variedade de tamanho, assuntos e estratégias de argumentação constituía uma novidade que provavelmente contribuiu para o sucesso dos fascículos, logo pirateados em Leipzig por Engelbert Benjamin Schwickert, que usou fraudulentamente a razão social da renomada editora inglesa Dodsley para editar, semana após semana, sem autorização, os 31 primeiros folhetos de Lessing, reunindo-os em seguida em um único volume, publicado em agosto de 1767. Avisado por Nicolai, Lessing suspendeu a veiculação de seus comentários em folhas avulsas.[64]

Muito se tem discutido se no conjunto das críticas predomina a unidade ou a fragmentação. Nicolai acreditava que a *Dramaturgia* formava um todo orgânico, capaz de abarcar os diferentes pontos de vista adotados, e atribuía a curiosidade que

---

62 A didascália, em seu sentido original, é uma espécie de registro que consigna, a respeito de cada peça, todas as informações de produção: autor, elenco, data e local de apresentação, além de assinalar a receptividade do público. Ver Mary Luckhurst. *La palavra que empieza por D.* Dramaturgia, dramaturgismo y asesoría literaria en el teatro desde el siglo XVIII. Trad. Ignacio García May. Madrid: Editorial Fundamentos, 2008, p. 34.

63 Anatol Rosenfeld. *História da literatura e do teatro alemães*. São Paulo: Perspectiva, Edusp; Campinas: Editora da Unicamp, 1993, p. 61.

64 Jean-Marie Valentin. Le théâtre, le national et l'humain. In: Gotthold Ephraim Lessing. *Dramaturgie de Hambourg* (FR), op. cit., p. XIX, p. 515 e p. 519.

ela despertou desde a primeira edição (a do volume pirata) tanto à multiplicidade de temas e de interlocutores trazidos à baila por Lessing, quanto aos ganchos que ele estabelecia entre as diversas partes de um mesmo bloco temático, contrabalançando assim a estrutura paratáxica do conjunto.[65]

Lessing consegue também coordenar com muita maestria a variedade de disciplinas que conjuga em seu estudo do fenômeno teatral. O tradutor italiano Paolo Chiarini ressalta em sua introdução à *Dramaturgia* que o traço iluminista mais marcante da escrita de Lessing é a abrangência de seu horizonte analítico. Lessing se valeu de psicologia, arqueologia, história, filologia e estética para as considerações motivadas pelo repertório do Teatro Nacional de Hamburgo em um momento em que a especialização já estava se delineando na área das ciências humanas, mas ainda não havia uma separação nítida entre os saberes desse campo.[66] Lessing, "o essencialista", como o qualificou Valentin,[67] intuía, no entanto, que, por mais que a razão fosse poderosa, ela não conseguiria resolver todas as questões levantadas. Assim, na parte XCV da *Dramaturgia*, ele declara, após longa e inconclusiva argumentação a respeito da universalidade dos caracteres teatrais, tanto na tragédia como na comédia:

---

65 Jean-Marie Valentin. Le théâtre, le national et l'humain. In: Gotthold Ephraim Lessing. *Dramaturgie de Hambourg* (FR), op. cit., p. XXI.

66 Paolo Chiarini. Introduzione. In: Gotthold Ephraim Lessing. *Drammaturgia d'Amburgo*. Trad. Paolo Chiarini. Roma: Bulzoni, 1975, p. XII.

67 Ver o capítulo de Jean-Marie Valentin. Lessing, l'essentialiste. In: *Aristote écartelé*, op. cit., p. 123-178.

> Esta é a dificuldade! – Faço lembrar aqui aos meus leitores que estas páginas não devem encerrar um sistema dramático. Não sou, pois, obrigado a resolver todas as dificuldades que levanto. Os meus pensamentos podem parecer estar sempre pouco associados, ou até mesmo contradizer-se, desde que sejam pensamentos que lhes deem matéria para pensarem por si. Aqui, quero apenas espalhar *fermenta cognitionis*, o fermento da cognição.[68]

Essa vertente fragmentária e aberta do projeto se reflete no termo *Stück*, utilizado por Lessing para designar cada um desses escritos. A palavra significa parte, pedaço, peça, fragmento, unidade, parcela. Encontrei variadas opções para a tradução de *Stück*. A tradutora portuguesa usou *fascículo*;[69] em italiano foi usado o termo *puntata* (episódio);[70] em espanhol utilizou-se *entrega*,[71] que equivale ao francês *livraison* (edição, lançamento).[72] Preferi usar *parte*, por sua neutralidade, adequada à designação de textos que são um misto de crítica, crônica, registro, reflexão estética e cuja ligação não tem a lógica de capítulos organizados segundo um plano prévio, embora do conjunto se depreendam

68 Gotthold Ephraim Lessing. *Dramaturgia de Hamburgo* (PORT), op. cit., parte XCV, p. 164-165.

69 Ver a Introdução de Manuela Nunes a Gotthold Ephraim Lessing. *Dramaturgia de Hamburgo* (PORT), op. cit., p. 11.

70 O termo é usado para designar uma parte de um romance ou folhetim. Paolo Chiarini. Introduzione. In: Gotthold Ephraim Lessing. *Drammaturgia d'Amburgo* (IT), op. cit., p. XII.

71 Ver a tradução de Luigia Perotto para a introdução de Paolo Chiarini na edição espanhola G. E. Lessing. *Dramaturgia de Hamburgo*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 1993, p. 16.

72 Ver a introdução de Jean-Marie Valentin à sua tradução para Gotthold Ephraim Lessing. *Dramaturgie de Hambourg* (FR), p. XIX.

algumas linhas mestras, das quais ressaltaremos as que nos parecem importantes para a formação do conceito de encenação.

Na Apresentação, distribuída ao público no dia da inauguração do Teatro, Lessing adverte contra os detratores do Teatro Nacional de Hamburgo e exorta a cidade a contê-los nos limites do respeito diante de uma iniciativa pioneira, que poderia servir de exemplo e estímulo a outras empreitadas semelhantes. Sem citar nomes, Lessing se referia certamente aos círculos eclesiásticos protestantes e também aos burgueses que desprezavam o teatro por achá-lo um divertimento vulgar.[73]

A especificidade do empreendimento, que se considerava de utilidade pública, residia na articulação entre a qualidade artística do que seria apresentado e a qualificação do público para poder apreciá-lo devidamente. E aí Lessing chama a atenção para algo essencial ao raciocínio que estamos desenvolvendo: a capacidade crítica tem que ser exercida sobre o espetáculo como um todo e sobre o teatro de um modo geral, e isso pressupõe reflexão, questionamento e estudo do fenômeno teatral, sua natureza, sua história e sua recepção:

> Nem todo o [sic] apreciador é conhecedor; nem todo aquele capaz de sentir a beleza de *uma* peça, a atuação de *um* ator, poderá apreciar também o valor de todos os outros. Não se tem gosto quando se tem apenas um gosto parcial; porém, muitas vezes, é-se ainda mais faccioso por isso. O verdadeiro gosto é o generalizado,

73 Ver nota 4 de Jean-Marie Valentin à Apresentação de *Dramaturgie de Hambourg* (FR). Lessing, op. cit., p. 373.

> o que se estende às belezas de qualquer tipo, mas que não espera de nenhuma delas mais prazer e encanto do que o que estas podem causar, conforme o seu gênero.[74]

Texto e performance são igualmente valorizados por Lessing que destaca, no entanto, em sua Apresentação, a relevância da apreciação crítica do trabalho dos atores, dado que a atuação é uma arte transitória, enquanto que o texto sempre poderá ser estudado e avaliado independentemente de sua realização cênica. Já afirmamos que, malgrado seu, Lessing teve que fazer o inverso do que pretendia. Da parte XXVI em diante, foi obrigado a se restringir a comentar os textos montados pelo Teatro Nacional e a silenciar sobre o trabalho dos atores...

Mesmo o fato de não ser possível constituir um repertório em que todas as peças fossem obras-primas serviria ao objetivo de refinar a capacidade crítica dos espectadores:

> A escolha das peças não é uma insignificância, mas escolha implica quantidade; e se nem sempre forem levadas à cena obras primas, vê-se logo onde está a responsabilidade. No entanto, será bom que a mediania não passe por mais do que é; e o espectador insatisfeito aprenderá, pelo menos, a fazer os seus juízos. A uma pessoa de bom senso, quando se lhe quer ensinar o bom gosto, só se tem de explicar porque é que algo não lhe agradou.[75]

74 Gotthold Ephraim Lessing. *Dramaturgia de Hamburgo* (PORT), op. cit., p. 29.

75 Gotthold Ephraim Lessing. *Dramaturgia de Hamburgo* (PORT), op. cit., p. 29-30.

Para se furtar às polêmicas que os detratores da iniciativa provavelmente reacenderiam imediatamente depois da estreia do Teatro Nacional de Hamburgo, em 22 de abril, Lessing decide dar a público o seu primeiro comentário apenas no início de maio. A primeira parte da *Dramaturgia de Hamburgo* é distribuída à plateia no dia 8, mas com data de 1º de maio de 1767.

A escrita e a veiculação dos comentários, impressos na editora de Lessing e Bode, às expensas do Teatro Nacional, foram bastante aventurosas. Durante três meses foram distribuídos dois folhetos por semana, até a parte XXXI, datada de 14 de agosto de 1767. Irritado com a edição-pirata de Leipzig, que reunia esse primeiro conjunto de crônicas, Lessing suspende a publicação, que só retorna em dezembro. No dia 8 foram divulgados os comentários XXXII a XXXV; no dia 15 apareceram os de número XXXVI a XXXIX; e a 22 de dezembro os textos XL a XLIII. Na primeira semana de janeiro de 1768, Lessing avança até o número LI. A 9 de junho Lessing escreve a seu irmão Karl que tinha conseguido chegar até a parte LXXXII, publicando duas a três crônicas suplementares por semana. Como a edição fraudulenta prosseguia, Lessing decidiu novamente suspender a publicação das folhas avulsas, editando os comentários restantes, LXXXIII a CIV, na Páscoa de 1769, na primeira edição completa da *Dramaturgia de Hamburgo*.

O mais curioso é que Lessing, apesar de estar cada vez mais distante do dia a dia do Teatro Nacional, não acompanhando sequer o programa da companhia e utilizando seu folhetim para desenvolver as pesquisas estéticas que lhe interessavam, fez questão de encabeçar cada um de seus textos (exceto os quatro últimos, que

formam um capítulo único) com as datas em que deveriam ter sido publicados, caso o projeto original tivesse sido respeitado.[76]

No último conjunto de comentários da *Dramaturgia* (CI-CIV), datado de 19 de abril de 1768, Lessing reconhece que sua folha dramática não foi exatamente o que ele havia prometido, mas espera que ela não tenha saído pior do que a encomenda.[77] Nesse momento, na verdade abril do ano de 1769, Lessing estava prestes a deixar Hamburgo. A última apresentação do Teatro Nacional na cidade acontecera a 25 de novembro de 1768. A trupe fora em seguida para Hannover, na tentativa de se recuperar financeiramente, mas a turnê não teve o resultado desejado e lá o Teatro Nacional foi oficialmente dissolvido em março de 1769.

Lessing conclui a *Dramaturgia* por um histórico e um balanço de seu trabalho desde o momento em que foi convidado pelos Empresários a se juntar à iniciativa do Teatro Nacional de Hamburgo. Seu diagnóstico pode ser resumido na triste constatação a respeito da iniciativa: "generosa ideia, proporcionar aos alemães um teatro nacional quando nós, alemães, não somos uma nação!"[78] O malogro era praticamente inevitável e Lessing tenta, em seu texto final, compreender as causas disso.

---

76 Para a cronologia da publicação das diversas partes da *Dramaturgia de Hamburgo*, ver nota 1 de Paolo Chiarini à *Presentazione* de sua tradução. In: Gotthold Ephraim Lessing. *Drammaturgia d'Amburgo* (IT), op. cit., p. 3.

77 Gotthold Ephraim Lessing. *Dramaturgia de Hamburgo* (PORT), op. cit., partes CI-CIV, p. 176.

78 Gotthold Ephraim Lessing. *Dramaturgia de Hamburgo* (PORT), op. cit., partes CI-CIV, p. 177.

O convite acontecera dois anos antes, mas, de início, Lessing faz de conta, em seu relato final, que apenas um ano se passara desde então. Esse artifício era importante para manter a ficção da periodicidade regular de seus 104 comentários: dois por semana, durante 52 semanas, de abril de 1767 a abril de 1768. No entanto, alguns parágrafos adiante, Lessing se lamenta por trabalhar de forma excessivamente vagarosa e confessa que as últimas páginas da *Dramaturgia* foram escritas um ano após a data que figura no cabeçalho delas.[79]

Em sua avaliação, ele remonta à síntese do programa de trabalho formulado em sua Apresentação de abril de 1767: "acompanhar todos os passos que a arte, tanto do poeta como do ator, irá dar *aqui*".[80] Dois anos em Hamburgo, entretanto, foram suficientes para Lessing considerá-la a última cidade onde uma experiência como a do Teatro Nacional poderia funcionar, e o público não é inocentado desse fracasso: além de não ajudar, atrapalhou, impedindo o florescimento de um teatro que se queria alemão.

A preferência irrefletida dos espectadores por tudo o que vinha da França obrigou Lessing a deixar de lado, muitas vezes, o que havia sido apresentado no Teatro Nacional de Hamburgo para demonstrar detalhadamente, ao longo da *Dramaturgia*, o que considerava pressuposto essencial para a renovação tanto da arte dramática quanto do gosto das plateias alemãs. A partir de uma

79 Gotthold Ephraim Lessing. *Dramaturgia de Hamburgo* (PORT), op. cit., partes CI-CIV, p. 183 e p. 184.

80 Gotthold Ephraim Lessing. *Dramaturgia de Hamburgo* (PORT), op. cit., partes CI-CIV, p. 176. Para a Apresentação, ver p. 29.

leitura minuciosa da *Poética* de Aristóteles, Lessing conclui que os franceses, em suas tragédias clássicas, ativeram-se mais à letra do que ao espírito dos Antigos e exorta os alemães a recusarem o modelo francês e a reconhecerem que têm muito mais afinidades com o espírito inglês e com o teatro shakespeariano do que com a tragédia de Corneille, Racine ou Voltaire.[81]

No tocante à apreciação do trabalho dos atores, Lessing é bem franco: "em breve me enfadei".[82] Não apenas pelas raivosas reações dos intérpretes a qualquer comentário que considerassem desairoso (e eles consideravam desairosos todos os comentários que não fossem rasgadamente elogiosos), mas, sobretudo, pela dificuldade de se fazer entender sem um vocabulário crítico claramente estabelecido a respeito da atuação:

> Conversa de caráter geral acerca dela [da arte do ator] existe em várias línguas, mas regras especiais, reconhecidas por todos, formuladas com clareza e precisão, pelas quais a censura ou o elogio do ator se deva reger num caso determinado, mal sei de duas ou três. Daí resulta que o discorrer sobre esta

81 Jean-Marie Valentin adverte que é redutora a leitura canônica da *Dramaturgia* que a considera basicamente um instrumento de luta contra a presunção francesa de ter interpretado melhor do que ninguém a *Poética* aristotélica. Ressalta que houve discussões tão ou mais produtivas do que essa ao longo dos comentários de Lessing, destacando a novidade da sua reflexão sobre a comédia e o desejo de uma poética moderna, que é o que verdadeiramente o põe em relação – de oposição ou de aliança – com autores franceses que, como Corneille, Diderot ou Voltaire, têm posições claras sobre teatro. Ver Jean-Marie Valentin. Le théâtre, le national et l'humain. In: Gotthold Ephraim Lessing. *Dramaturgie de Hambourg* (FR), op. cit., p. XXIII-XXVI.

82 Gotthold Ephraim Lessing. *Dramaturgia de Hamburgo* (PORT), op. cit., partes CI-CIV, p. 176.

> matéria parece sempre tão volúvel e ambíguo que não admira, pois, que o ator que não domina mais do que uma rotina feliz se veja, de todas as formas, ofendido por isso. Sempre acreditará não ser suficientemente louvado, e constantemente censurado em excesso; muitas vezes, nem chegará mesmo a saber se o querem censurar ou louvar. Seja como for, há muito que já se afirmou que a sensibilidade dos artistas face à crítica aumenta na medida em que diminuem a certeza, a clareza e a quantidade de princípios que regem a arte. Isto para minha, e mesmo para desculpa deles [...].[83]

Sua lentidão no trabalho de escrita, motivo pelo qual Lessing se recusara a desempenhar a função de "poeta da casa" no Teatro Nacional de Hamburgo, foi determinante na definição do perfil da *Dramaturgia*. Lessing considerava o vagar indispensável à atitude crítica. E conclui que a melhor maneira de se desincumbir da tarefa de *Dramaturg* era refletir criticamente – portanto, pausadamente – sobre o que ocorresse no Teatro Nacional. Por meio da reflexão crítica, Lessing se protegia da superficialidade das primeiras impressões e se dispunha a refutar a leviandade dos que viam a crítica como inimiga do gênio, tomando-a como sinônimo de poética ou conjunto de regras.[84]

A *Dramaturgia* nos aparece, hoje, como o relato de um sonho coletivo: um teatro permanente, subsidiado por um grupo de empresários e norteado por preocupações estéticas até então, em geral, muito distantes dos palcos alemães. É também o diário de

83 Gotthold Ephraim Lessing. *Dramaturgia de Hamburgo* (PORT), op. cit., partes CI-CIV, p. 176-177.

84 Gotthold Ephraim Lessing. *Dramaturgia de Hamburgo* (PORT), op. cit., partes CI-CIV, p. 172-174.

bordo de uma solitária viagem empreendida por Lessing que, ao perceber que não poderia exercer plenamente suas funções críticas, mas ainda preso ao compromisso assumido, procurou, a partir dos textos escolhidos para montagem no Teatro Nacional, pretextos para digressões sobre estética teatral, sempre com o intuito de fundamentar da melhor forma possível o projeto de constituição de um teatro verdadeiramente alemão. O fracasso da tentativa do Teatro Nacional de Hamburgo somente reiterou sua certeza de que, para que os alemães tivessem um teatro, seria preciso antes que eles se reconhecessem como um povo, isto é, que reconhecessem a especificidade de sua cultura.

Com suas críticas, Lessing gostaria de impulsionar uma mudança drástica na produção e na recepção do teatro em seu país. Mas, como observa Valentin, se o Teatro Nacional não foi, durante o ano e meio em que funcionou em Hamburgo, o fator desencadeante dessa mutação, ela acabou por sobrevir logo depois.[85] E o trabalho de Lessing serviu de estímulo ao pensamento e à prática teatrais.

O repertório do Teatro Nacional de Hamburgo não se diferenciou muito do da maioria das companhias estáveis de sua época, com predominância das comédias francesas de Destouches, Marivaux e Molière. Apesar do sucesso de *O pai de família*, de Diderot, outros dramas levados à cena, como *O mercador de Londres*, de Lillo, e *O jogador*, de Moore, não foram tão bem acolhidos pela plateia, o mesmo ocorrendo com as peças alemãs, excetuada *Minna von Barnhelm*.

85 Jean-Marie Valentin. Le théâtre, le national et l'humain. In: Gotthold Ephraim Lessing. *Dramaturgie de Hambourg* (FR), op. cit., p. XXIII.

Em breve, no entanto, o repertório alemão se imporia: entre 1770 e 1785 floresceu uma dramaturgia de alta qualidade, na qual se incluem as últimas peças de Lessing, *Emília Galotti* e *Natã, o sábio*, escritas, respectivamente, em 1771 e 1778. Para acrescentar mais alguns exemplos significativos, podemos lembrar que *Goetz von Berlichingen*, de Goethe, é de 1773, *O preceptor* e *Os soldados*, de Lenz, são, respectivamente, de 1774 e 1776, e da obra de Schiller podemos destacar *Os salteadores*, de 1781, *A conjuração de Fiesco*, de 1782 e *Intriga e amor*, de 1784.

Aos poucos a função de *Dramaturg* foi se firmando na Alemanha. Convidado a desempenhar por um ano as funções de dramaturgo residente do teatro de Mannheim durante a temporada de 1783-1784, Schiller também planejou escrever uma *Dramaturgia* que se inspiraria na de Lessing. A *Dramaturgia de Mannheim* pretendia fazer um registro crítico da atividade no Teatro Nacional, além de recuperar sua história e traçar a biografia de seus principais atores, sem se furtar a debater temas gerais da literatura dramática. No entanto, Schiller não chegou a redigi-la. Ludwig Tieck foi o primeiro *Dramaturg* a se distinguir efetivamente por sua atividade crítica continuada. Ficou por 16 anos no Teatro de Dresden, a partir de 1825, e conseguiu imprimir a marca do seu trabalho, tanto na ampliação do repertório como nas apreciações críticas de espetáculos, que inovaram por não se restringirem a comentários sobre o texto e a atuação, abarcando também outros elementos cênicos.[86]

86 A respeito do legado de Lessing no tocante a seu trabalho como *Dramaturg*, ver Mary Luckhurst. *La palavra que empieza por D*. Dramaturgia, dramaturgismo y asesoría literária en el teatro desde el siglo XVIII, op. cit., p. 41-44.

No que concerne ao raciocínio que estamos procurando estabelecer a respeito das condições indispensáveis ao surgimento do conceito de encenação, em cuja base está a preocupação com o modo de configuração da obra cênica, queremos ressaltar que a *Dramaturgia de Hamburgo* aponta, com clareza, para a inter-relação entre o espetáculo e o pensamento estético, chamando a atenção para um novo modo de articular os elementos cênicos, que devem se encadear logicamente com vistas à construção de uma unidade rigorosa para o espetáculo.

Em seu ensaio *Poïétique et poétique selon Lessing*, Tzvetan Todorov sublinha que o legado mais importante do autor foi a decidida afirmação da endogênese da obra de arte: ela não é nem cópia do real, nem expressão da personalidade de seu criador e seu objetivo máximo é a consecução da beleza; a obra não está a serviço de nenhuma causa externa (religiosa, moral ou política), mas nem por isso pode ser considerada como um fim em si mesma. A endogênese significa que o que caracteriza a obra artística é a forma de conexão entre os seus elementos, ditada pelas características do material e do gênero (compreendido como estrutura, não como conjunto de regras coercitivas). Por isso Todorov pode dizer de Lessing que ele alia o olhar *poiético* (do criador) e o olhar poético (do crítico que fala a partir da obra, não sobre ela).[87]

87 Tzvetan Todorov. Poïétique et poétique selon Lessing. In: *Recherches poïétiques*. Groupe de Recherches Esthétiques du CNRS. Paris: Klinksieck, 1974, p. 25-41. Tome 1.

Artes do espaço, artes do tempo

Em *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*, publicado em 1766, Lessing procura, a partir da análise da gênese do grupo escultórico *Laocoonte*, criado pouco antes da era cristã (*ca*. 40 a.C.), e redescoberto em 1506, desmontar o princípio *ut pictura poesis* (a pintura é como a poesia) ainda em vigor no século XVIII. Originado em um aforismo de Simônides de Ceos (556-468 a.C.), esse princípio, que afirma que "a pintura é uma poesia muda e a poesia é uma pintura que fala", foi difundido por Horácio (65-8 a.C.) e retomado pelos comentadores renascentistas das poéticas da Antiguidade.[88] Lessing vai investir contra esse amálgama entre pintura e poesia, procurando distinguir a especificidade de cada uma delas e considerando, para efeitos do raciocínio proposto, que a pintura representa todas as artes do espaço, e a poesia as artes do tempo.[89]

A *boutade* de Simônides, famoso por seus epigramas, certamente não se destinava aos manuais, onde perderia seu halo crítico ao ser entronizada como um preceito. Compreendida como uma tirada, o que ela contém de evidente e de verdadeiro contrabalança o que ela possui de falso e de vago.[90] Para Lessing, o aforismo de Simônides só pode ser aplicado aos efeitos produzidos no espectador pelas diferentes artes,

88 "A poesia é como a pintura, haverá a que mais te cativa, se estiveres mais perto e outra, se ficares mais longe; esta ama a obscuridade, esta, que não teme o olhar arguto do crítico, deseja ser contemplada à luz; esta agradou uma só vez, esta, revisitada dez vezes, agradará". Horácio. *A arte poética*. Trad. Dante Tringali. São Paulo: Musa Editora, 1993, p. 35.

89 Lessing. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998, p. 77.

90 Lessing. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*, op. cit., p. 76.

visto que todas elas restituem a presença das coisas ausentes fazendo a aparência passar por realidade, e agradam-nos enganando-nos.[91]

Lessing não foi o primeiro a tratar da distinção entre a sucessividade dos dados na obra literária, e a simultaneidade deles nas artes plásticas. Jonathan Richardson, Shaftesbury e o Abade Du Bos já haviam sublinhado essas diferenças, mas a concepção estética vigente na segunda metade do século XVIII ainda concedia um prestígio incontestável ao "*ut pictura poesis*".[92]

---

91 Lessing. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*, op. cit., p. 75.

92 "A pintura apresenta uma outra vantagem sobre as palavras, a pintura derrama as ideias em nosso espírito, as palavras fazem-nas apenas gotejar. A cena toda é descortinada a um único olhar, enquanto o outro procedimento [a poesia] levanta a cortina pouco a pouco". Jonathan Richardson. *The theory of painting* (1715). Apud Wladislaw Folkierski. *Entre le classicisme et le romantisme*: étude sur l'esthétique et les esthéticiens du XVIII[e]. Paris: Honoré Champion, 1969, p. 174. Também Shaftesbury analisa a distinção entre os dados sucessivos da obra literária e os dados simultâneos das artes plásticas, propondo, entretanto, possibilidades de contato entre os dois modos de criação e permitindo ao pintor, por exemplo, em certos casos, a apreensão do tempo que passa e uma ligeira fissura na unidade do quadro: "Apesar da primazia absoluta da paixão principal e imediata, o artista [plástico] pode ainda deixar em seu assunto algum vestígio da paixão precedente, desta forma, não apenas ele nos permite apreender uma paixão crescente simultaneamente a uma outra que declina, mas, o que é ainda mais importante, [permite-nos apreender] uma paixão forte e determinada simultaneamente com a paixão contrária já dissolvida". Shaftesbury. *Notion of the historical draught or tablature of the judgement of Hercules according to Prodicus* (1713). Apud Wladyslaw Folkierski, op. cit., p. 172-173. O Abade Du Bos aponta em *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1719) que uma das diferenças entre a poesia e a pintura está no tipo de signo utilizado: a pintura se serve de signos naturais, que podemos reconhecer na natureza; enquanto a poesia emprega signos artificiais. Além disso, o Abade enfatiza as vantagens e desvantagens do momento único na pintura e da sucessividade na poesia, preocupando-se em não criar entre estas artes barreiras intransponíveis e considerando que a unidade de todas as artes está no efeito assemelhado que produzem sobre o espectador. Du Bos, Abbé Jean-Baptiste. *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*. I, section XL, p. 414-427. Genève-Paris: Slatkine, 1993 (reimpressão da edição de 1770), p. 110-114.

A principal novidade metodológica que Lessing propõe em seu *Laocoonte* é a disposição de auscultar suas próprias sensações diante das obras, consideradas em sua especificidade formal. Com isso, ele inverte o procedimento habitual da época, individualizando as obras em vez de considerá-las apenas em sua adequação a regras e paradigmas dos quais elas seriam simples manifestação empírica. Seus alvos principais são o abade Batteux, autor de *As belas artes reduzidas a um único princípio* (*Les Beaux-Arts réduits à un même principe*), a saber, a imitação da natureza, e Winckelmann, arqueólogo e historiador alemão, que publicou em 1755 as *Reflexões sobre a imitação das obras gregas em pintura e em escultura (Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*) e, em 1764, a *História da arte da Antiguidade* (*Geschichte der Kunst des Altertums*).

Para não incorrer no que considera procedimentos reducionistas – igualar poesia e pintura invocando o princípio geral da imitação da natureza, como faz Batteux, ou acreditar que as obras de arte gregas se caracterizam pela "nobre simplicidade e serena grandeza", como postula Winckelmann[93] –, Lessing vai basear sua análise do *Laocoonte* prioritariamente nas características formais do grupo escultórico que mostra o sacerdote e seus filhos envolvidos por serpentes marinhas que os esmagam. No tocante à versão literária da história, ele recorre à *Eneida* de Virgílio e a

93 Ver a respeito o esclarecedor artigo de Gerd Bornheim. Introdução à leitura de Winckelmann. *Gávea*, Rio de Janeiro, PUC, n. 8, p. 71, dez. 1990: "[...] o ideal da 'nobre simplicidade e calma grandeza' deve ser entendido como manifestação de uma tendência básica e constante do Humanismo Ocidental: a crença de que o divino, o digno, o nobre, estão aliados ao imóvel, ao simples, ao calmo, ao repouso".

outros relatos do episódio, que poderia ser resumido da seguinte maneira: Laocoonte, filho de Antenor, de Troia ou, segundo outras fontes, irmão de Anquises, pai do herói Eneias, ofende a Apolo, de quem era sacerdote, ao quebrar o voto de celibato e também ao alertar os troianos contra o cavalo que os gregos haviam enviado como presente. Ao preparar o sacrifício de um boi no altar de Poseidon, tarefa que lhe coubera por sorteio, desencadeia contra si e contra seus dois filhos gêmeos a ira de Apolo, que envia para matá-los duas enormes serpentes marinhas.

Lessing encaminha a discussão de suas ideias a respeito da independência entre artes plásticas e poesia nos capítulos V e VI do *Laocoonte* a partir de três hipóteses sobre a gênese da escultura:

1 – Segundo certos especialistas na arte da Antiguidade,[94] o grupo escultórico é obra de artistas gregos da época da Roma imperial, e a descrição do episódio na *Eneida* de Virgílio serviu de modelo a esses escultores.

2 – O *Laocoonte* é obra de Agesandro, Apolodoro e Atenodoro de Rodes, e foi Virgílio quem imitou os escultores.

3 – Nem os escultores imitaram Virgílio, nem este imitou os primeiros, mas todos se basearam numa fonte comum, o relato do grego Pisandro (século VI a.C.) sobre a queda de Troia, adaptando-o

94 Lessing cita, entre os antigos, Marliani e, entre os modernos, Montfaucon. Em notas ao capítulo V de seu *Laocoonte* localiza as citações onde os autores afirmam que os escultores de Rhodes teriam se baseado na obra de Virgílio. Ver Lessing. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*, op. cit., p. 123.

ao gosto romano da época e às especificidades de cada arte, o que explicaria tanto a semelhança entre o grupo escultórico e o trecho da *Eneida* referente ao Laocoonte, quanto as diferenças entre as obras.

Pacientemente, Lessing desenvolve essas três hipóteses, procurando argumentos a favor de cada uma, apesar de acreditar que a terceira é a mais provável.

A respeito da primeira hipótese, caso devesse defendê-la como crítico de arte, apesar de considerá-la historicamente inverossímil, Lessing afirma que chamaria a atenção para a ocorrência, tanto no grupo escultórico quanto na *Eneida*, da ideia de encerrar Laocoonte e seus dois filhos no mesmo nó de serpentes, deixando-lhes os braços livres para que a ação não fique enfraquecida.

A ação é descrita da seguinte forma em Virgílio:

> E logo, em meio à nossa desgraça, um novo prodígio, um espetáculo ainda mais aterrorizante se nos oferece e subjuga totalmente nossos espíritos obscurecidos. Laocoonte, que a sorte tinha tornado grande-sacerdote de Netuno, imolava solenemente um magnífico touro nos altares do deus. Eis que subitamente (ainda tremo ao pensar), duas enormes serpentes, saídas de Tênedos, do mar tranquilo, estendem-se sobre as águas e, desdobrando seus imensos corpos, avançam de frente em direção à praia. O peito escamoso se levanta em meio às ondas que elas dominam com a crista sangrenta; o resto do corpo se arrasta, mal tocando a água, e a cauda monstruosa dobra-se em tortuosos movimentos. Ouve-se rugir, à sua passagem, o mar espumoso. Elas já alcançam a praia. Os olhos ardentes, rubros de sangue e de fogo, a goela escancarada, assoviam com seu triplo dardo. Diante dessa cena,

> fugimos, pálidos de terror. Elas, num movimento uníssono, vão direto ao grande sacerdote e primeiro se lançam contra seus dois filhos, envolvem-nos num horrível abraço e rasgam com cruéis mordidas o corpo dos jovens desafortunados. Depois, atacam o pai que, com um machado nas mãos, vinha socorrer seus filhos. As serpentes o envolvem, abraçam-no com seus imensos anéis; dão duas voltas em torno de seus rins, duas voltas em torno de seu pescoço com seus círculos de escamas e ainda assim suas cabeças altivas ultrapassam a testa de Laocoonte. Ele, encharcado pela baba imunda e com nojo do negro veneno que suja a faixa sacerdotal que lhe cinge a fronte, tenta afastar com os braços estes nós odiosos e lança ao céu gritos terríveis. Também muge o touro, ferido no altar, quando foge, tentando livrar do machado incerto o pescoço que sangra.[95]

No entanto, apesar de terem conservado a ideia-mestra – envolver em um único nó Laocoonte e seus filhos – os escultores alteram não apenas o número, mas também a posição dos nós, dado que é necessário que rosto, tronco e membros superiores estejam livres para que se observe plenamente a reação das vítimas aos efeitos do veneno e da dor, o que não seria possível caso elas fossem estranguladas ou deformadas por tumefações e reentrâncias, como sugere o relato. Seria também extremamente difícil mostrar de forma interessante e vigorosa a atitude de Laocoonte e de seus filhos se isso não estivesse sublinhado por valores plásticos como, por exemplo, a forma piramidal segundo a qual se estrutura o grupo escultórico.

---

95 Virgílio. *Eneida*. Livro II, versos 199-224. Traduzi a partir da citação que figura na edição francesa do *Laocoonte*, cap. V. p. 74. In: Lessing. *Laokoon*. Trad. Courtin (1866). Notas de Jolanta Bialostocka. Paris: Hermann, 1990. Cf. ainda Virgílio. *Eneida*. Trad. David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1969, p. 62-63.

A segunda hipótese – o poeta imitou os artistas plásticos – é admitida por alguns eruditos,[96] mas parece a Lessing muito mais insatisfatória que a anterior: ele consegue explicar a si mesmo as alterações feitas pelos escultores em relação ao relato de Virgílio, caso eles tivessem se baseado no poeta latino; já as alterações que Virgílio teria imposto ao grupo escultórico para descrever com palavras o episódio de Laocoonte lhe parecem tão numerosas quanto inexplicáveis e desautorizam que se fale de imitação. Virgílio se afastou de tal modo do grupo escultórico que só restaram em comum às duas obras os personagens, as serpentes e o nó único que envolve pai e filhos.[97]

As únicas razões aceitáveis, segundo Lessing, proviriam da própria essência da poesia e da pintura: a poesia recorre à sucessão no tempo para trabalhar seu objeto preferencial, as ações dos homens e seu valor moral; já as artes plásticas, que operam sobre as formas visíveis, devem valorizar prioritariamente a disposição simultânea dos objetos apresentados, organizados em um momento único, o mais propício para ressaltar a configuração atribuída pelo artista a seu tema.

A terceira hipótese é a preferida por Lessing: Virgílio e os escultores do *Laocoonte*, tendo trabalhado sobre o mesmo assunto a partir das especificidades de suas formas de expressão, chegaram a pontos comuns sem que tenha havido entre eles

96 Lessing cita Scipione Maffei, M. de Hagedorn (*Considerações sobre a pintura*) e Jonathan Richardson (*Tratado sobre a pintura*) e dá as referências no capítulo VI do Laocoonte, op. cit., p. 133.

97 Lessing. *Laocoonte, op cit*., cap. VI. p. 129-132.

imitação ou rivalidade. Os escultores evitam o grito de dor porque, na estátua, ele seria um vazio, um buraco, causando ao espectador apenas repugnância por sua falta de beleza. Virgílio pode descrever o grito horrendo porque, por um lado, as palavras de algum modo atenuam o que, mostrado, seria altamente chocante e, por outro, o grito é a consequência de ações anteriores que foram desenvolvidas com vagar e permitiram que se conhecesse o suficiente dos personagens para que eles não fossem considerados indignos ou covardes por gritar de dor.

A importância atribuída por Lessing às características formais da obra deve ser compreendida como uma novidade em um panorama em que, desde o medievo, o tema predominava sobre a forma:

> Não era raro, no século XVIII, julgar-se a qualidade de um poeta a partir do número de quadros que era possível tirar de sua obra. O valor de um bom quadro dependia, por sua vez, do tema e os únicos admitidos eram os tirados da Bíblia, da literatura antiga ou da História e das narrativas da Renascença; além do mais, era preciso seguir o texto com uma fidelidade absoluta. [98]

No teatro declamado, a predominância do tema se manifestou pela hegemonia do texto sobre os demais elementos cênicos. Essa situação começou a mudar a partir de meados do século XVIII. Como já referido, o paradigma newtoniano, que se impôs desde o início do século, privilegiava as ciências da natureza e a observação do real o que, no domínio teatral, estimulou o

98 Jolanta Bialostoka. Introduction au *Laocoon*. In: Lessing. *Laocoon* ou *Des frontières de la peinture et de la poésie*. Trad. Courtin. Paris: Hermann, 1990, p. 13-14.

interesse pelos elementos materiais do espetáculo. Ao contestar o *ut pictura poesis*, Lessing aborda tanto a questão da especificidade de cada arte em relação às demais quanto, no âmbito de cada forma de manifestação artística, a relação entre seus temas e os recursos utilizados para expressá-los.

A ideia da homologia entre a forma artística, seu objeto preferencial e os procedimentos empregados é o que Lessing tem de mais clássico. No entanto, ele admite pontos de contato entre a poesia e a pintura, embora sublinhe que os melhores resultados serão obtidos sempre que cada arte se ativer ao que lhe é mais propício.

> É portanto certo: a sequência temporal é o âmbito do poeta, assim como o espaço é o âmbito do artista. [...] No entanto, assim como dois vizinhos justos e amigos não permitem que o outro tome liberdades inconvenientes no seu domínio mais íntimo, mas decerto permitem que reine uma indulgência recíproca quanto às fronteiras mais externas que compensa de modo pacífico as pequenas invasões nos direitos um do outro que cada um se vê obrigado a fazer rapidamente premidos pela necessidade: o mesmo se passa entre a pintura e a poesia.[99]

Lessing critica a poesia descritiva, que procura recriar com palavras o que a pintura seria capaz de mostrar de forma mais interessante e adquada, e rejeita em pintura o que ultrapassa o âmbito dos objetos visíveis, em especial as alegorias, que considera como uma intromissão infeliz da abstração da retórica na materialidade das artes visuais. De todo modo, Lessing se detém longamente na

99 Lessing. *Laocoonte*, op. cit., cap. XVIII, p. 211.

apresentação dos recursos por meio dos quais é possível estabelecer cruzamentos entre as artes do espaço e as do tempo.[100]

A crítica moderna reprova a Lessing o que sente como um enclausuramento dentro de limites muito estreitos para seus padrões, rejeitando especialmente o que percebe como uma recusa total à polivalência do signo.[101] No entanto, dentro do âmbito do princípio da imitação – que só as manifestações do sentimento romântico na arte vão contestar definitivamente, ao lhe contraporem os valores da expressão – Lessing inova ao se deter nas exigências peculiares a cada gênero, analisando-as *a*

---

100 Na poesia, as descrições de objetos visíveis devem ser feitas através de ações. Homero, por exemplo, descreve o escudo de Aquiles ao longo de cem versos, mas não o descreve como um objeto acabado: diante de nossos olhos, o escudo de Aquiles vai sendo feito pelo artífice divino (*Laocoonte*, op. cit., cap. XVIII, p. 214). Veja-se ainda esta sugestão: "Um outro caminho por meio do qual a poesia novamente supera a arte na exposição da beleza corpórea é este: ela transforma a beleza em graça. Graça é beleza em movimento e justamente devido a isso, menos conveniente ao pintor que ao poeta" (cap. XXI, p. 242). O artista deve se inspirar no espírito, não na letra, de Homero: o fogo de seu entusiasmo contagiava os artistas plásticos, eles viam e sentiam como ele, suas obras imitavam as obras homéricas não como um retrato reproduz seu modelo, mas como um filho se parece com seu pai: semelhantes, porém diferentes (cap. XXII, p. 247).

101 O conceito de hieróglifo que Diderot propõe na *Carta sobre os cegos* e exemplifica na *Carta sobre os surdos-mudos* parece mais próximo da noção moderna de signo artístico, caracterizado por sua polivalência, do que as afirmações de Lessing sobre os limites entre as artes. No entanto, apesar de assinalar a decalagem entre poesia e pintura no que diz respeito ao momento propício, Diderot reafirma o *ut pictura poesis* na *Carta sobre os surdos-mudos*. É interessante ainda notar que só em 1766, ano da publicação do *Laocoonte*, Diderot, em seu *Ensaio sobre a pintura*, afirma a especificidade das diferentes formas artísticas: a questão do signo artístico e do perfil das artes empolga os espíritos da segunda metade do século XVIII e cada pensador trilha alguns dos atalhos possíveis na tentativa de se defrontar com o objeto artístico em toda a sua plenitude.

partir das formas artísticas e não o contrário. Talvez isso possa ser mais bem compreendido, por contraste, se acompanharmos o abade Batteux em *As belas artes reduzidas a um único princípio*, de 1746, obra que antecede o *Laocoonte* em apenas vinte anos.

Batteux justifica e valida todas as formas artísticas a partir de sua reflexão sobre a essência da poesia. Na verdade, ele está em busca de um princípio geral capaz de dar a compreender a totalidade da criação artística. Esse princípio é a imitação da bela natureza[102] e o raciocínio acaba por se lançar em um círculo vicioso: o excesso de regras atrapalha criadores, espectadores e críticos, portanto, é preciso subsumi-las em uma regra de âmbito superior. Isso posto, a imitação da bela natureza passa a ter valor prescritivo e de avaliação: as belas obras são belas porque imitaram a bela natureza, e a bela natureza deve ser imitada porque este é o procedimento para se obter boas obras. Segundo Batteux, a natureza da arte é uma só e as obras diferem entre si apenas pelo meio empregado, o que fica especialmente claro em seu livro no capítulo XIII (Sobre a poesia lírica), e na Segunda Seção (Sobre a Pintura), incluídos na Terceira Parte (Onde o princípio da imitação é verificado por meio de sua aplicação às diferentes artes):

---

102 "Deplora-se sempre a infinidade de regras existentes: elas atrapalham tanto o autor que quer compor quanto o amador que quer julgar. Não tenho o intuito de aumentar o número delas. Minha intenção é muito diversa: é tornar o fardo mais leve e o caminho mais simples.
As regras se multiplicaram a partir das observações feitas sobre as obras; elas devem se simplificar fazendo com que essas observações remontem a princípios comuns. [...] Eu ficaria bastante satisfeito se esse objetivo fosse, ao menos, esboçado nesta obra, que só empreendi para esclarecer minhas próprias ideias. Foi a poesia que a fez nascer". (Prefácio à primeira edição, p. 73, in: Charles Batteux. *Les beaux-arts réduits à un même principe*. Paris: Aux Amateurs de Livres, 1989).

> Portanto, quer a poesia cante os movimentos do coração, quer ela aja, quer ela conte, quer ela faça falar os deuses ou os homens, é sempre um retrato da bela natureza, uma imagem artificial, um quadro, cujo único e verdadeiro mérito consiste na escolha adequada, na disposição, na semelhança: *ut pictura poesis*.[103]
>
> [...]
>
> Este artigo será bastante curto porque o princípio da imitação da bela natureza, sobretudo depois de o termos aplicado à poesia, aplica-se quase que por si mesmo à pintura. As duas artes têm entre si uma tão grande conformidade que para tratar de ambas ao mesmo tempo basta mudar os nomes e colocar pintura, desenho, colorido, em lugar de poesia, fábula, versificação. É o mesmo gênio que cria numa e noutra; é o mesmo gosto que dirige o artista na escolha, na disposição, na combinação entre as partes maiores e as menores; organiza os grupos e os contrastes; coloca e nuança as cores: numa palavra, rege a composição, o desenho, o colorido. Sendo assim, resta-nos pouco a dizer sobre os meios dos quais a pintura se serve para imitar e exprimir a natureza.[104]

Assinalar que, ao contrário, para Lessing, o efeito artístico é o objetivo precípuo da obra de arte significa reiterar que as obras começam a tomar conhecimento de si mesmas como entidades dotadas de autonomia e suficiência, significa que suas especificidades terão de ser levadas em conta e que princípios gerais como a imitação da *bela natureza* ou a "nobre simplicidade e a serena grandeza" têm que ser modulados ao longo de um diapasão que inclui o artista, o

103 Charles Batteux. *Les beaux-arts réduits à un même príncipe*, op. cit., Troisième partie, chapitre XIII (Sur la poésie lyrique), p. 226.

104 Charles Batteux. *Les beaux-arts réduits à un même principe*, op. cit., Troisième partie, Section seconde (Sur la peinture), p. 227.

real, a obra e o espectador, não podendo mais ser compreendidos como causa ou justificação da criação artística.

O teatro

A visão que Lessing tem do teatro, arte espaço-temporal, ocupa uma posição peculiar na estética da época e oferece uma perspectiva interessante sobre limites e intercâmbios entre diferentes formas artísticas. Apesar de atribuir franca superioridade à poesia, que conta com mais recursos criativos do que as artes plásticas para apresentar o que está para além das aparências (visto que dispõe do tempo para preparar a imaginação para voos os mais ousados), apesar de considerar que o objetivo da poesia é a representação da existência humana em suas ações e conflitos, apesar de definir o teatro como a representação de ações (na tragédia) e caracteres (na comédia), apesar de tudo isso, Lessing afirma que o drama deve se reger pelas leis das artes plásticas.

> A impressão produzida pelo relato do grito de alguém é distinta da impressão produzida pelo próprio grito. O drama, destinado a tornar-se, pela interpretação do ator, uma pintura viva, deveria talvez, por isso mesmo, conformar-se prioritariamente às leis da pintura material. Nele, nós não apenas acreditamos ver e ouvir um Filoteto que grita, nós o ouvimos e vemos realmente gritar. Quanto mais o ator se aproxima da natureza, mais nossos olhos e ouvidos devem ser penosamente afetados, porque é incontestável que na natureza isso acontece quando percebemos manifestações de dor tão ruidosas e violentas.[105]

105 Gotthold Ephraim Lessing. *Laokoon* oder über die Grenzen der Malerei und Poesie, cap. IV. In: *Werke*, v. 6. Kunsttheoretische und Kunsthistorische Schriften. München: Carl Hanser Verlag, 1974, p. 30.

Não é nova a ideia de que o espectador é afetado com mais intensidade pelo que vê em cena do que o leitor pelo que lê num livro. Aristóteles encarece o valor do espetáculo na produção da identificação e da catarse[106] e, em sua *Arte poética*, Horácio distingue o que pode ser representado no palco daquilo que deve ser apenas relatado ou até mesmo banido da cena por ser inverossímil ou por resultar chocante demais e afastar, assim, a plateia.[107] O interessante é que Lessing parte dessa ideia de supremacia do apresentado sobre o relatado, mas, ao propor que as leis da pintura determinem o drama, respeita, por um lado, a característica essencial do teatro (apresentar ações por meio de seus agentes), porém, por outro, desmonta a hierarquia que até então dava ao texto a precedência praticamente inconteste sobre

106 "Mas a tragédia é superior porque contém todos os elementos da epopeia (chega até a servir-se do metro épico), e demais, o que não é pouco, a melopeia e o espetáculo cênico, que acrescem a intensidade dos prazeres que lhe são próprios. Possui, ainda, grande evidência representativa, quer na leitura quer na cena". Aristóteles. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. In: *Aristóteles*. São Paulo: Abril Cultural, 1973, cap. XXVI, p. 470-471 (Os Pensadores). A respeito do valor do espetáculo cênico para Aristóteles, ver Marco de Marinis. Aristotele teorico dello spettacolo. *Teatro antico*. Atti del Convegno Internazionale. Torino, 17-19 aprile 1989. Centro Regionali Universitario per il Teatro del Piemonte. Edizioni Costa & Nolan, 1991, p. 9-23.

107 "Um episódio pode ser representado no palco ou indicado como tendo ocorrido. No entanto, a mente é menos ativamente estimulada pelo que sabe através dos ouvidos do que por aquilo que vê com os próprios olhos [...]. Não deveis, contudo, trazer para o palco qualquer coisa que possa ter ocorrido adequadamente além da cena, e afastareis da vista muitos episódios que serão descritos mais tarde pela língua eloquente de um narrador. Medeia não deve trucidar os filhos diante do público, nem o monstruoso Atreu cozinhar em presença dos espectadores o seu prato de carne humana [...]. Afastar-me-ei com desgosto de qualquer coisa dessa espécie que me mostrardes". Horácio. Arte poética. In: Aristóteles, Horácio, Longino. *Crítica e teoria literária na Antiguidade*. Trad. David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro, 1989, p. 67-68.

os demais elementos cênicos. E isso é da maior relevância para a estética teatral porque vai permitir que o teatro se perceba em sua singularidade, isto é, como uma teia de relações que une elementos textuais e cênicos em um amálgama flexível, no qual a tônica das conexões não está dada *a priori*. Por muito tempo ainda, depois do século XVIII e, em boa medida até hoje, o texto (a trama dos fatos exposta prioritariamente mediante a palavra) continuará a ser considerado a fonte principal do sentido no teatro, mas as reflexões de Lessing abrem uma brecha para que os demais elementos também possam aspirar a novos lugares no conjunto cênico, o que está na base da formação do conceito de encenação.

A afirmação da materialidade espacial do teatro se insere na argumentação com que Lessing refuta o desdém de Winkelmann pela narração do episódio do Laocoonte feita por Virgílio em sua *Eneida*. Winckelmann considera esse relato inferior à sua representação escultórica e lamenta que Virgílio não tivesse seguido o procedimento de Sófocles em sua tragédia *Filoteto*.[108] Segundo Winckelmann, o sofrimento dos dois heróis é igualmente cruel, mas Virgílio faz com que Laocoonte expresse sua dor com uma intensidade inadmissível em uma obra de arte clássica, erro que Sófocles não cometeu.[109]

---

108 Filoteto, guerreiro grego que havia participado do cerco a Troia, foi abandonado por seus companheiros em uma ilha deserta porque seus horríveis gritos, causados por uma chaga dolorosa e fétida ocasionada pela mordida de uma cobra, perturbavam os sacrifícios propiciatórios realizados no acampamento. A tragédia de Sófocles trata do resgate, por Ulisses e Neoptólemo, das armas de Hércules das quais Filoteto era depositário e sem as quais os gregos não conseguiriam a vitória sobre os troianos.

109 Essa polêmica de Lessing com Winckelmann abre o *Laocoonte*. Ver Lessing. *Laocoonte*, op. cit., cap. I. p. 84.

Esta é a deixa para que Lessing discorra longamente sobre a peça grega sem perder de vista o caráter teatral do texto, isto é, tendo em mente que tal texto só se completa quando posto em cena, o que, de saída, torna sua abordagem muito interessante para nós. Enquanto Winckelmann identifica as obras-primas pela presença das características gerais da arte grega ("nobre simplicidade e serena grandeza"), Lessing, sem negar que esses traços sejam pertinentes, não os considera, entretanto, definidores. É a autonomia da obra de arte que começa a se delinear.

> "Laocoonte sofre como o Filoteto de Sófocles" [afirma Winckelmann]. E como é que ele [Filoteto] sofre? É estranho que seu sofrimento tenha deixado em nós [Winckelmann e Lessing] impressões tão diferentes. As queixas, os gritos, as imprecações selvagens com os quais sua dor enchia o acampamento atrapalhando todos os sacrifícios, todas as cerimônias religiosas, ecoavam de forma não menos terrível na ilha deserta, e foi o que fez com que ele fosse lá deixado. E que acentos de cólera, de dor, de desespero o poeta em seu drama fez ecoarem no teatro! O terceiro ato dessa peça foi considerado bem mais curto que os demais. Segundo os críticos, isso demonstra que os Antigos se preocupavam muito pouco em dar a todos os atos a mesma extensão. Concordo, mas gostaria, a esse respeito, de me basear num outro exemplo. As exclamações dolorosas, os gemidos, os gritos interrompidos α, α, φεν, αττταται, ω μοι μοι!, as linhas inteiras cheias de παπα, que compõem esse ato e que deviam ser declamados respeitando tempos e pausas bastante diversos daqueles que um discurso contínuo requer, certamente fizeram, na representação, que esse ato durasse mais ou menos o mesmo tempo que os demais. No papel, ele parece bem mais curto ao leitor do que deve ter parecido à audiência.[110]

110 Gotthold Ephraim Lessing. *Laokoon* oder über die Grenzen der Malerei und Poesie, cap. I. In: *Werke*, v. 6, op. cit., p. 13.

Lessing sublinha, aí, a concretização cênica do texto como característica definidora do teatro e ressalta isso ao comentar a inteligência teatral de Sófocles, que escolhe o mal de Filoteto em função de sua evidência: uma chaga oferece muito mais posssibilidades de representação do que um mal interno, perceptível unicamente em seus efeitos. No entanto, apenas a ferida, por maior que fosse o sofrimento por ela causado, não bastaria para despertar a compaixão do público na intensidade necessária ao desencadeamento da catarse, efeito próprio da tragédia. Por isso, Sófocles acrescenta ao sofrimento físico outros males, também incapazes por si sós de emocionar profundamente o espectador, mas que vêm reforçar a dor física, criando um conjunto extremamente tocante: Filoteto está totalmente isolado, em meio a toda espécie de privações e, por fim, tomam-lhe até mesmo seu arco, o único meio de subsistência que lhe restava.[111]

Ainda em seu comentário sobre o *Filoteto*, Lessing retoma, por outro viés, a reflexão sobre a necessária interrelação entre texto e espetáculo, indagando se os atores, os de seu país e mesmo o grande Garrick, seriam capazes de reproduzir "até a ilusão" os gritos e as convulsões de dor do personagem em seu insuportável sofrimento.[112] Na verdade, o mais importante nem era saber se os atores seus contemporâneos eram capazes dessa proeza, mas lembrar uma diferença básica entre o teatro antigo e o de sua época. Entre os gregos, as duas instâncias, texto e espetáculo,

111 Lessing, *Laocoonte*, op. cit., cap. IV, p. 107-108. É importante lembrar que, para um grego, o exílio e a privação do convívio são tão dolorosos como os piores males físicos.

112 Lessing. *Laocoonte*, op. cit., cap. IV, p. 112.

formavam uma unidade indissolúvel (e Lessing exemplifica com o grau de perfeição inigualável alcançado tanto pela declamação, quanto pela arte de fabricar máscaras trágicas). No teatro de seu tempo, no entanto, deseja-se obter basicamente por meio da declamação aquilo que, entre os gregos, era criado por um conjunto de convenções que orquestravam, do ponto de vista do espetáculo, o mundo espiritual dos Antigos e o protocolo teatral conhecido.

Para Lessing, a riqueza e a especificidade do teatro, que se utiliza tanto de signos artificiais (os da linguagem) quanto naturais (os pictóricos), estão no fato de que ele promove, por meio da atuação, uma circulação entre as artes do espaço e as do tempo. Os signos convencionais da linguagem, encarnados pelo ator em seu trabalho, são percebidos como signos naturais, superpondo, por conseguinte, as duas categorias.

As concessões de Lessing a respeito das invasões possíveis entre os diferentes domínios da criação – a descrição na poesia e, nas artes visuais, a síntese de momentos imediatamente anteriores e imediatamente posteriores ao momento escolhido – encontram no espetáculo teatral sua expressão mais radical porque ele não só lida com o espaço e com o tempo como transforma a sucessão em instantaneidade:

> [...] a poesia deve tentar elevar os seus sinais arbitrários à categoria de sinais naturais: é assim que ela difere da prosa e se torna poesia. Os meios pelos quais isto se consegue são o tom das palavras, a posição dos termos, métrica, figuras e tropos, símiles etc. Tudo isto faz os sinais arbitrários assemelharem-se mais a sinais naturais, mas não os transforma de

> fato em sinais naturais. Consequentemente, todos os gêneros que usam apenas estes meios devem ser considerados como variedades inferiores de poesia; e a poesia mais alta será aquela que transforma completamente os sinais arbitrários em sinais naturais. É a poesia dramática.[113]

E Lessing pretendia, efetivamente, analisar a poesia dramática em sua concretude cênica ao estabelecer o projeto da *Dramaturgia de Hamburgo*, iniciada apenas um ano após a publicação do *Laocoonte*. Porém, como vimos, da parte XXVI em diante ele foi impedido de sequer mencionar o trabalho dos atores, o que o levou a tomar outros caminhos que não deixaram, entretanto, de manifestar suas ideias a respeito da especificidade do teatro como criação de sentido a partir da articulação entre signos temporais e espaciais.

Autonomia

Em meados do século XVIII, ainda causava estranheza a afirmação de Lessing no *Laocoonte* de que "o fim último das artes [...] é o deleite".[114] A arte era mais facilmente compreendida e justificada como um instrumento – da religião, da moral ou da História. Da formulação de Horácio a respeito do objetivo do poeta, privilegiava-se a conjugação

113 Lessing, em carta a um amigo a respeito da recepção do *Laocoonte*. Apud Aguinaldo José Gonçalves. *Laokoon revisitado*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994, p. 42.

114 Lessing. *Laocoonte*, op. cit., cap. II, p. 90.

entre o instruir e o deleitar.[115] Faltavam mais de duas décadas para que Kant afirmasse em sua *Crítica do Juízo*, publicada em 1790, que a arte é como uma finalidade sem fim.

Lessing foi um dos primeiros a estruturar um raciocínio que, partindo da concretude da obra, situava-a basicamente em relação a si mesma e ao efeito causado no público. Para ele toda obra de arte e, portanto, também o espetáculo, tem que ter autonomia em relação à religião e à História. O que a rege são suas necessidades internas e o que lhe dá valor é sua consistência artística, não sua utilidade. O efeito provocado no espectador é da maior importância, porém ele deve provir da competente articulação entre os elementos da obra e não de um princípio externo a ela, o que a tornaria tributária de outras leis que não as leis artísticas.

No capítulo IX do *Laocoonte*, Lessing afirma a liberdade do criador, no caso, em relação à religião, como traço constitutivo da obra de arte:

> [...] eu gostaria que nós reservássemos o nome de obra de arte apenas para aquelas nas quais o artista pôde verdadeiramente mostrar-se como artista, nas quais a beleza constituía sua primeira e última intenção. Todo o resto onde mostram-se de modo por demais perceptível os traços de convenções de serviço religioso não merece esse nome porque a arte

115 Ver Horácio. Arte poética. In: Aristóteles. Horácio. Longino. *Crítica e teoria literária na Antiguidade*. Trad. David Jardin Júnior, op. cit., p. 72: "Os poetas visam proporcionar proveito ou deleite, ou combinar a dádiva do prazer com alguns preceitos úteis à vida".

> não era trabalhada aqui por ela mesma, mas antes era um mero meio de auxílio da religião que via nas representações sensíveis, que ela lhe dava, mais o significado do que a beleza.[116]

Na parte XI da *Dramaturgia* são refutados de forma contundente os argumentos religiosos com que Voltaire pretendia justificar o recurso a um fantasma em sua peça *Semírams*:

> Sobretudo, gostaria que a religião tivesse sido deixada de parte. Nas questões do gosto e da crítica, os argumentos que a ela recorrem são bons para fazer calar o adversário, mas não servem para o convencer. A religião, enquanto religião, não deve aqui decidir.[117]

Também em nome da autonomia da obra Lessing rejeita o drama de mártir, muito utilizado pelos jesuítas em seus colégios, porque o herói sem mácula escapa à esfera humana e, em consequência, o conflito dramático se enfraquece; há um desequilíbrio entre os contendores, que não têm a mesma consistência nem a mesma força: um deles representa a verdade em luta contra o mal, e vence sempre, demonstrando que o melhor caminho é o que conduz à salvação.[118]

---

116 Lessing. *Laocoonte*, op. cit., cap. IX, p. 153.

117 Lessing. *Dramaturgia de Hamburgo* (PORT), op. cit., parte XI, p. 40.

118 Ver Jean-Marie Valentin. *Aristote écartelé*, op. cit., cap. 2: Les poétiques jésuites, p. 19-60, e cap. 3: Le drame de martyr européen et la question du héros parfait, p. 61-100.

No tocante à liberdade do teatro em relação à História, Lessing faz seus os argumentos da *Poética* de Aristóteles[119] – o historiador se distingue do poeta porque narra o que efetivamente se passou, enquanto o poeta conta o que poderia acontecer verossimilmente a certos caracteres colocados em determinadas circunstâncias:

> Ora, de há muito já, Aristóteles decidiu até que ponto o poeta trágico deve se preocupar com a verdade histórica; ele só deve fazê-lo na medida em que a verdade se assemelhe a um argumento bem estruturado ao qual o artista possa adequar seus objetivos. Ele não precisa de uma história porque ela realmente aconteceu, mas porque ela se desenrolou de tal forma que dificilmente ele poderia imaginar outra que se adaptasse melhor a suas intenções naquele momento. Se ele encontrar essa coerência, em maior ou menor grau, num acontecimento verídico, então esse acontecimento real será benvindo; mas nem por isso vale a pena consultar os livros de História. E, além disso, quantos sabem realmente o que aconteceu? E se queremos inferir a possibilidade de que algo aconteça do fato de que efetivamente aconteceu, o que nos impede de tomar uma trama inventada por uma história que realmente aconteceu, mas da qual ninguém nunca tomou conhecimento? O que é que, em primeiro lugar, torna uma história crível? Não é a sua verossimilhança interna? E não dá no mesmo que tal verossimilhança não seja confirmada por nenhuma testemunha nem pela tradição ou que o seja por

119 Aristóteles. *Poética*, op. cit., cap. IX, p. 451: "Pelas precedentes considerações se manifesta que não é ofício de poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade. Com efeito, não diferem o historiador e o poeta por escreverem verso ou prosa (pois bem poderiam ser postas em verso as obras de Heródoto, e nem por isso deixariam de ser história, se fossem em verso o que eram em prosa) – diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder. Por isso a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta o particular".

> testemunhos e tradições que não chegaram ao nosso conhecimento? Admite-se, sem motivo, aliás, que uma das funções do teatro é conservar a memória dos grandes homens, mas isso compete à História, não ao teatro. No teatro, não temos que aprender o que fez este ou aquele homem, mas o que faria qualquer homem de um dado caráter sob determinadas circunstâncias. O objetivo da tragédia é mais filosófico que o da História, e seria aviltar sua dignidade transformá-la num simples panegírico de homens famosos ou abusar dela para alimentar o orgulho nacional.[120]

O proveito que o espectador tira do espetáculo trágico não é de ordem moral: é a percepção do nexo entre caracteres e circunstâncias.[121] A tarefa do autor é encadear de tal modo os elementos dos quais se utiliza que o caos inicial em que estavam lançados se organize segundo um plano capaz de, ao fim da peça, satisfazer plenamente o público.[122]

Também para Lessing a boa comédia escapa à função utilitária que lhe é tradicionalmente atribuída – corrigir os vícios expondo-os ao ridículo – e ainda que ela possa, em alguma medida, ser útil ao espectador, Lessing acredita que seu proveito é o riso em si:

> A sua verdadeira utilidade geral consiste no riso em si; no exercício da nossa faculdade de reconhecer o ridículo; de reconhecê-lo com facilidade e rapidez, sob todos os disfarces da paixão e da moda, em todas as combinações com as piores qualidades ou com boas qualidades, até mesmo nas rugas da seriedade mais solene. Admitimos que *L'Avare* (O avarento) de Molière

120 G. E. Lessing. *Hamburgische Dramaturgie* (AL), op. cit., parte XIX, p. 102-103.

121 G. E. Lessing. *Hamburgische Dramaturgie* (AL), op. cit., parte XXXIII, p. 174.

122 G. E. Lessing. *Hamburgische Dramaturgie* (AL), op. cit., parte LXXIX, p. 404.

> nunca curou um avarento, *Le joueur* (O jogador) de Regnard, um jogador; concedemos que o riso não pode melhorar estes tolos; tanto pior para eles, mas não para a comédia. A esta basta-lhe, já que não pode curar doenças desesperadas, robustecer a saúde dos saudáveis. Também para o generoso, o avarento é uma lição; também para quem não joga, o jogador é instrutivo; as tolices de que não sofrem, têm-nas outros com quem são obrigados a viver; é proveitoso conhecer aqueles com quem podemos entrar em colisão; proveitoso acautelar-se contra todas as impressões do exemplo.[123]

A mais importante observação de Lessing no tocante à autonomia da arte diz respeito a sua independência em relação à imitação da natureza. Na parte LXX da *Dramaturgia* ele afirma:

> A imitação da natureza não deveria, pois, ser um princípio da arte; ou, se continuasse a sê-lo, por esta própria razão, a arte deixaria de ser arte; pelo menos deixaria de ser uma arte sublime, passaria a ser, por exemplo, como a arte de imitar no gesso os veios coloridos do mármore. [124]

O que a arte faz é criar limites à extrema dispersão da natureza, na qual tudo está entrelaçado. O artista organiza os acontecimentos de forma necessária e, sem se deter na exterioridade dos fenômenos, conserva da natureza o que há ali de mais importante: as motivações da alma. A valorização da subjetividade é, em Lessing, aquilo que dá relevo a suas peças, distinguindo-as

123 Gotthold Ephraim Lessing. *Dramaturgia de Hamburgo* (PORT), op. cit., parte XXIX, p. 61-62.

124 Gotthold Ephraim Lessing. *Dramaturgia de Hamburgo* (PORT), op. cit., parte LXX, p. 105.

da fraca dramaturgia alemã daquela época. É também o que o torna um observador muito sensível do trabalho de atuação, reconhecendo ali nuances que fazem do ator um criador tão fundamental quanto o autor para o conjunto do espetáculo.

Afirmar a autonomia do teatro frente à religião, à História e à imitação da natureza significou lançar a reflexão crítica no âmago da criação, constituindo a obra em si mesma como objeto estético. É por esse gesto que Lessing se torna um elo importante na configuração do conceito de encenação.

No *Laocoonte*, Lessing critica Winckelmann porque este se fia em comentadores, em vez de se basear no exame direto dos objetos que estuda. Lessing também o censura por ele aplicar às obras comentadas princípios gerais dos quais elas se tornavam meras funções.[125] Na *Dramaturgia de Hamburgo* Lessing procura evitar esse erro, partindo sempre das obras para construir sua reflexão crítica. As citações a que nos referimos sobre a autonomia do teatro, por exemplo, provêm de comentários motivados por montagens do Teatro Nacional (*Semírams*, de Voltaire; *Zelmire*, de Pierre Laurent de Belloy, *O Conde de Essex*, de Thomas Corneille, e *O distraído*, de Regnard). Se nem sempre as observações de Lessing se detiveram sobre o espetáculo como um todo, isso

125 Lessing. *Laocoonte*, op. cit., cap. XXIX, p. 298: "Segundo toda aparência, portanto, surgiram diversas incorreções na *História da Arte* simplesmente porque o Sr. Winckelmann, na pressa, não quis consultar as fontes mesmas, mas apenas o Junius". Lessing se refere pejorativamente ao autor do compêndio *De Pictura Veterum* (1694), guia pouco confiável de fontes de obras clássicas, marcado por diversos equívocos.

se deveu, como vimos, mais à pressão exercida pelos atores e diretores da Empresa do que à sua vontade. Porém, a atenção por ele dedicada à criação do sentido cênico por meio da articulação entre os diferentes elementos do espetáculo é uma das fontes do interesse que a *Dramaturgia* conserva para nós ainda hoje.

Olhar crítico

A disposição crítica de Lessing diante do fenômeno teatral é bastante singular para a época. Como vimos, as primeiras "críticas" teatrais se resumiam a listar o repertório e os atores de dada companhia durante uma determinada temporada. As apreciações de Lessing se demarcam desse procedimento "didascálico" e colocam em perspectiva a prática da criação de espetáculos, atribuindo-lhe importância e relevo e constituindo, assim, um novo objeto de análise. Em um certo sentido, a *Dramaturgia de Hamburgo* é uma inovadora, e parcialmente malograda, tentativa de abordar o espetáculo tanto em suas engrenagens externas como em sua estrutura.

Sem desdenhar das regras, mas procurando o fundamento artístico delas no âmbito das próprias obras, Lessing alia a erudição ao gênio criador e articula em seus ensaios as vozes do crítico, do *Dramaturg* e do autor dramático, promovendo o que Thomas Mann qualificou de uma "decantação crítica".[126]

126 Thomas Mann. *Discours sur Lessing*. In: Progama do espetáculo *Emilia Galotti*, de Lessing, montado pelo Théâtre National de Strasbourg, em 1985, com direção de Jacques Lassalle.

Segundo Lessing, o primeiro perigo a ser afastado em uma apreciação crítica é o da generalização do gosto pessoal. O verdadeiro crítico não transforma em regras as suas preferências, antes configura seu gosto a partir das regras que as características do objeto poético propõem.[127] Para Todorov, Lessing parte das características empíricas da obra e as articula com os princípios abstratos que estruturam o gênero ao qual ela pertence e que foram formulados por indução, a partir da observação das obras concretas. A originalidade crítica desse procedimento está em só aceitar como regras aquelas que perfazem a circulação entre a empiria e uma teoria geral, da qual podem ser deduzidos, de volta, os procedimentos criativos singulares.[128]

O segundo perigo contra o qual Lessing adverte é a alegação de que a crítica daria cabo do prazer do espectador, ao destruir a espontaneidade de sua fruição. Muito pelo contrário, afirma ele, aqueles que aprenderam a julgar o espetáculo de modo mais acurado, com rigor e precisão, são os que mais aproveitam sua ida ao teatro.[129]

O terceiro perigo que Lessing aponta é o risco de perder de vista o objetivo da crítica, que é o exercício do pensamento, deixando-se levar pelo elogio fácil ou pela censura fútil. A necessidade e o proveito da crítica só ficarão positivados para criadores e leitores

127 Gotthold Ephraim Lessing. *Dramaturgia de Hamburgo* (PORT), op. cit., parte XIX, p. 53.

128 Tzvetan Todorov. Poïétique et poétique selon Lessing. In: *Recherches poïétiques*. Tome 1, op. cit., p. 36.

129 G. E. Lessing. *Hambugische Dramaturgie* (AL), op. cit., parte XXIV, p. 128.

no momento em que, por um lado, a reflexão for considerada parte constitutiva da obra e, por outro, a recepção dela convidar a um jogo que deveria interessar igualmente ao artista, ao espectador e ao próprio crítico, o que vai ocorrer de forma mais decidida nos diversos movimentos românticos que em breve eclodirão na Europa.[130]

Na parte XXV, a última em que Lessing comentou diretamente o trabalho da trupe do Teatro Nacional de Hamburgo, ele é bem claro a respeito da relação ideal entre o crítico e o criador:

> O único cumprimento que sei fazer a um artista, homem ou mulher, é dizer que o considero distante de qualquer vã susceptibilidade e que, para ele, sua arte está acima de tudo e que, por isso, ele ouve de bom grado os juízos livres, expressos em alto e bom som a seu respeito e prefere saber-se julgado erroneamente de vez em quando a não ser praticamente nunca avaliado. Em relação a quem não compreende esse elogio, eu reconheço que me enganei: não vale a pena ocupar-me dele neste estudo. O verdadeiro virtuose não acredita que sejamos capazes de reconhecer e sentir sua perfeição, por muito que o alardeemos, se não considerar que somos também capazes de ver e sentir suas fraquezas. Ele faz pouco de todo aquele que lhe dedica uma admiração sem limites, e só o lisonjeia o elogio daquele que ele sabe que também tem a coragem de criticá-lo.[131]

---

130 O processo de aprendizado da leitura de uma obra artística é extremamente complexo e Stendhal, em 1823, em *Racine e Shakespeare*, observa que, em matéria de literatura, os franceses de sua época continuavam a ser sempre alunos de colégio, sem autonomia alguma no tocante ao pensamento crítico. Ver Stendhal. *Racine e Shakespeare*. Trad. Leila de Aguiar Costa. São Paulo: Edusp, 2008, p. 66 e 70.

131 G. E. Lessing. *Hambugische Dramaturgie* (AL), op. cit., parte XXV, p. 133-134.

Não se trata de aceitar tudo o que a crítica afirma, a crítica não é infalível e comete erros de muitos tipos; trata-se de criar uma distância reflexiva do criador em relação à sua criação e do fruidor em relação à obra, compreendendo que o pensamento crítico só faz sentido porque vai ao encontro da disposição do próprio artista no tocante ao pensamento.

É o que Lessing reitera, na parte LXXIII:

> Estou convencido de que, na maioria das vezes, o olho do artista é muito mais acurado que o do mais acurado dos seus observadores. De vinte objeções que lhe fossem feitas, dezenove ele já teria feito a si mesmo durante a execução do trabalho e já teria ele próprio encontrado para elas uma resposta.
>
> De todo modo, ele não ficará aborrecido de ouvi-las de outros, porque gosta que comentem sua obra: superficiais ou profundas, falsas ou verdadeiras, benévolas ou sarcásticas, todas as opiniões lhe convêm e até o julgamento mais superficial, mais falso, mais sacrcástico lhe parece preferível à fria admiração. Ele poderá, de uma forma ou de outra, tirar proveito desses comentários, mas não saberá o que fazer com a admiração. Ele não gostaria de tratar com desdém as pessoas de bem que veem nele um ser extraordinário, mas responderá a elas com um dar de ombros. Ele não é vaidoso, mas orgulhoso e por orgulho preferiria dez vezes receber uma censura injusta a receber um elogio injustificado.[132]

132 G. E. Lessing. *Hambugische Dramaturgie* (AL), op. cit., parte LXXIII, p. 377.

O Iluminismo se caracteriza por passar tudo pelo crivo da razão, inclusive e, sobretudo, a própria razão que, no âmbito da arte e da apreciação crítica, até então se manifestara sob a forma de regras gerais que se organizavam em uma poética coercitiva. No entanto, a partir de meados do século XVIII, paralelamente a essa vertente principal, uma outra se delineia, atenta ao individual, ao subjetivo, para a qual a ideia de gênio é fundamental e que desaguará nos movimentos românticos. Lessing não se deixa levar pelo senso comum que vê no gênio a personificação da liberdade, da espontaneidade, da natureza que se manifesta diretamente, sem consideração por qualquer formalidade, projeto ou reflexão. Ele inverte a equação: o gênio não obedece às regras simplesmente porque elas são feitas por ele: "Nem todo crítico é um gênio, mas cada gênio é um crítico nato. Tem em si a amostra de todas as regras. Compreende, conserva e segue apenas as que exprimem os seus sentimentos por palavras".[133] Sem jogar fora a experiência do passado, sem identificar liberdade criativa com espontaneísmo, levando em conta a concretização do pensamento na obra artística individual e convocando, para sua análise, diversos saberes, Lessing abre debates extremamente produtivos sobre a arte. Tomar em consideraração as diferentes possibilidades que um dado texto oferece àqueles que decidem montá-lo e assinalar que a escolha é o que define a criação é o que torna Lessing um dos importantes pensadores na história remota da constituição do conceito de encenação.

133 Gotthold Ephraim Lessing. *Dramaturgia de Hamburgo* (PORT), op. cit., parte XCVI, p. 167.

A postura crítica de Lessing tem contornos bastante nítidos: ele luta por um teatro nacional livre da influência francesa, defende a constituição de um repertório alemão de comédias e tragédias de qualidade e privilegia os princípios que Aristóteles formula em sua *Poética* a respeito da tragédia, transpondo para sua atividade como crítico as ideias que considera fundamentais, a saber: as que dizem respeito à obra como estruturação coesa de um todo e as que se referem aos efeitos que ela pretende causar sobre os espectadores.

O cosmopolitismo de Lessing o afasta de qualquer tipo de chauvinismo, sua tarefa é estimular os alemães a pensarem por si próprios, não a se sentirem superiores aos demais.[134] A rejeição da tragédia clássica francesa faz com que ele busque outras poéticas que possam servir de estímulo, embora não de modelo, aos autores alemães. Compreender o teatro espanhol do Século de Ouro ou o teatro elisabetano ajuda a perceber o fenômeno teatral em sua diversidade e torna manifesta a articulação dos elementos cênicos segundo uma organização diferente da do teatro clássico francês. Mas a busca pelo que efetivamente constitui o fenômeno teatral leva Lessing ao teatro da Antiguidade greco-romana, cujos princípios ele busca evidenciar e defender. O resultado, como já havia ocorrido com Corneille em seus *Discursos*, é a criação de uma nova poética, que se pretende fidedigna, mas que adapta Aristóteles aos valores setecentistas, o que fica patente, por exemplo, na valorização da compaixão como sentimento fundamental na produção da identificação e da catarse.

---

134 "Pois estou plenamente convencido que nenhum povo do mundo recebeu a primazia de qualquer dom do espírito, em detrimento de outros povos". Gotthold Ephraim Lessing. *Dramaturgia de Hamburgo* (PORT), op. cit., parte LXXXI, p. 129.

O fio condutor da reflexão de Lessing a respeito do espetáculo é a compreensão do teatro como um todo coeso cujo sentido não está dado *a priori* pelo texto, embora este seja o ponto de partida e o balizamento da organização dos demais elementos cênicos. Tomando como estímulo as montagens do Teatro Nacional de Hamburgo, Lessing vai abordar, na *Dramaturgia*, alguns dos elementos constituivos do espetáculo, tanto em seu aspecto teórico como em seu funcionamento no palco. Esse olhar, que busca surpreender a criação do sentido em sua manifestação cênica é o que torna a crítica de Lessing original e relevante para os criadores e os estudiosos da cena teatral.

A trama dos elementos

Os comentários sobre o texto dramático predominam na *Dramaturgia*, não apenas devido às restrições impostas por atores e empresários à liberdade de opinião de seu *Dramaturg*, mas, sobretudo, pela centralidade atribuída por Lessing ao texto no conjunto dos elementos cênicos. E é importante assinalar que ainda por mais de um século o texto continuará a ser a origem preponderante do sentido que a cena vai propor.

Na parte XCVI, Lessing lamenta que as letras alemãs praticamente se resumam a "tentativas de gente nova":

> Entre nós, é quase generalizado o preconceito que só às pessoas novas compete trabalhar neste campo. Os homens feitos, diz-se, têm estudos mais sérios, ou negócios mais importantes para os quais a Igreja ou o Estado os chamam. Versos e comédias são brincadeiras; quando muito exercícios preparatórios com que se podem ocupar, no máximo, até aos vinte e cinco anos. Assim que nos

> aproximamos da idade adulta devemos dedicar as nossas forças a um cargo útil; e se este cargo nos deixa algum tempo livre para escrever, não devemos escrever senão algo que possa impor-se devido à sua circunspecção e ao seu estatuto burguês; um belo compêndio para as faculdades superiores, uma boa crônica da querida cidade natal, uma prédica edificante e coisas assim.
>
> Daí advém, pois, que as nossas letras tenham – não quero dizer só em relação à literatura dos antigos, mas até em relação a todos os povos civilizados mais recentes – uma imagem tão juvenil, mesmo pueril; e ainda continuarão a tê-la por muito tempo. Sangue e vida, colorido e fogo não lhes faltam, mas, bem vistas as coisas, ainda carece muito de força e nervos, medula e ossos. [135]

O desolador panorama teatral na Alemanha torna ainda mais compreensível o caráter ao mesmo tempo pedagógico e combativo da *Dramaturgia.* Preocupado em oferecer subsídios para que um repertório nacional de qualidade pudesse se constituir, para além ou mesmo a partir das fugazes tentativas dos jovens autores, Lessing lamenta, em sua última crônica, que tenha sido obrigado a se desviar daquilo que, efetivamente, gostaria de ter abordado, para se dedicar a convencer os alemães a não seguirem cegamente o gosto francês.[136] Para ele, isso era a condição *sine qua non* da constituição de um repertório alemão que levasse em conta as peculiaridades da cultura e do caráter de seu povo.

---

135 Gotthold Ephraim Lessing. *Dramaturgia de Hamburgo* (PORT), op. cit., parte XCVI, p. 165-166.

136 Gotthold Ephraim Lessing. *Dramaturgia de Hamburgo* (PORT), op. cit., parte C-CIV, p. 177-178. Ver também a parte LIX: "há, infelizmente, alemães que são ainda mais franceses que os próprios franceses". Gotthold Ephraim Lessing. *Hambugische Dramaturgie* (AL), op. cit., p. 305.

Seu principal argumento é que os franceses acreditam ser herdeiros e intérpretes fidedignos da tragédia grega conforme descrita por Aristóteles, mas que, na verdade, eles se ativeram mais à letra do que ao espírito do teatro trágico grego, reduzindo-o praticamente à aplicação de regras a peças que passariam melhor sem elas, e deixando escapar a ideia fundamental, a de mecanismo articulado, capaz de fazer ver ao espectador a engrenagem que leva determinado personagem, colocado em certas circunstâncias, a agir do modo pelo qual agiu, sofrendo as consequências dos atos que praticou. A percepção do entrelaçamento dos fatos e de sua inevitabilidade aproxima o espectador do herói pelos sentimentos de compaixão e medo e o afasta do protagonista por intermédio da razão. A esse jogo se chama catarse e seu resultado é a reflexão sobre o sentimento, operada de forma coletiva por uma plateia irmanada por um substrato cultural comum.

Foge ao propósito do raciocínio que estou aqui desenvolvendo listar com minúcia as divergências entre Lessing e o teatro trágico francês, mas podemos brevemente mencionar que suas críticas incidem principalmente sobre o enovelamento das tramas, que acaba por borrar a clareza da ação e por comprometer o mecanismo da catarse. Lessing deplora também a necessidade de que sempre seja enxertado um par galante em todas as peças; desagrada-lhe a linguagem que, pretendendo-se poética, resulta, no seu entender, artificial e empolada e, sobretudo, ele desaprova o respeito mecânico às unidades que, em vez de derivarem da simplicidade da ação, são apenas uma camisa de força que comprime peripécias sem fim numa duração e num

espaço claramente insuficientes para contê-las. Devido a esses motivos, o todo resulta frio, não provoca a adesão do espectador e tampouco a catarse, objetivo último da tragédia.

Os principais alvos dos ataques de Lessing são Pierre Corneille e Voltaire, cuja obra trágica e cujos escritos teóricos são escrutinados sempre em seu desfavor. Na opinião de Lessing, esses autores usam em vão o nome de Aristóteles para justificar suas próprias obras, em vez de se dedicar a compreendê-lo em profundidade. No entanto, também a leitura que Lessing faz da *Poética* lhe impõe torções que trazem a marca de sua época e de sua maneira de encarar o teatro.

Lessing segue Aristóteles na valorização do efeito trágico, mas diverge dele ao privilegiar a compaixão em detrimento do medo ou temor. Até a parte LXXIV da *Dramaturgia*, é utilizado o termo *Schrecken* (terror), substituído daí em diante por *Furcht* (medo ou temor). Lessing se baseia na *Carta sobre as sensações* (*Briefe über die Empfindungen*), de seu amigo Moses Mendelssohn, para definir a compaixão como um sentimento misto de amor por um objeto e contrariedade por sua desgraça e, a partir daí, argumenta que Aristóteles foi mal compreendido e mal traduzido no tocante às paixões trágicas. A natureza súbita e inesperada daquilo que provoca o terror contraria o caráter de necessidade e síntese que define o mecanismo trágico. O terror pode ser provocado por acontecimentos que, mesmo sem ter nenhuma relação com a ação apresentada, transcendam a nossa compreensão ou ultrapassem o limite do humanamente suportável. Já o temor é, por assim dizer, apenas uma notação da compaixão, que faz com que ela

se volte para aquele que se compadece e o coloque pessoalmente em questão, projetando-o na situação em que se vê envolvido o protagonista trágico.[137]

Para a construção do percurso que conduz à formação do conceito de encenação vai nos interessar aqui especialmente a equivalência que Lessing estabelece, na parte LXXVII, entre tragédia e espetáculo. Seja por ter partido de uma tradução errônea da *Poética* para o alemão,[138] seja por ter deliberadamente alterado o original para que melhor servisse a seus propósitos,[139] o fato é que Lessing acaba por entrelaçar de modo inextricável, a partir da definição aristotélica de tragédia, o texto (e seus efeitos) e o espetáculo.

A definição aristotélica de tragédia é a seguinte, na tradução de Eudoro de Souza:

---

137 Ver a esse respeito, os capítulos LXXIV e LXXV da *Dramaturgia*. A tradutora portuguesa usa o termo *susto*, nas ocorrências em que os tradutores francês e espanhol usam *terror*. Ver Gotthold Ephraim Lessing. *Dramaturgia de Hamburgo* (PORT), op. cit., parte LXXIV, p. 111 a 116.

138 Como acredita Anatol Rosenfeld: "Lessing segue aqui uma versão então habitual. Segundo versões mais recentes, o texto reza o seguinte: 'não de forma narrativa, e sim mediante personagens atuantes...' Lessing viu perfeitamente a incoerência da versão de sua época, mas interpreta-a como abreviação de Aristóteles". Anatol Rosenfeld. In: Gotthold Ephraim Lessing. *De teatro e literatura*, op. cit., p. 67.

139 Como afirmam os tradutores da *Dramaturgia* para o italiano e o espanhol. Ver Paolo Chiarini. In: Gotthold Ephraim Lessing. *Drammaturgia de Amburgo*, op. cit., p. 340-341, e Feliu Formosa, in: Gotthold Ephraim Lessing. *Dramaturgia de Hamburgo*, op. cit., p. 424.

> É pois a tragédia imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação destas emoções.[140]

Lessing a retoma do seguinte modo, a partir da tradução alemã de que dispunha:

> "A tragédia – diz [Aristóteles] – é a imitação de uma ação que, não mediante a narração, mas mediante a compaixão e o temor produz a purificação destas paixões e de outras semelhantes". Assim se expressa ele, palavra por palavra. A quem não surpreenderá o estranho contraste, "não mediante a narração, mas mediante a compaixão e o temor"? Não parece que Aristóteles neste caso, deu um salto? [...] Não parece que aqui falta claramente o termo oposto à narração, que é a forma dramática?[141]

E argumenta, buscando clarificar para si e para seus leitores o pensamento aristotélico: o que se depreende dessa passagem é que a compaixão só pode ser provocada pela visão de males presentes, ou seja, pelo espetáculo em que a ação se desenvolva sob os olhos do espectador, ficando excluída a forma narrativa (épica) como recurso para provocar o efeito trágico. Compaixão e temor, isto é, as paixões trágicas, entram na definição da *Dramaturgia* como sinônimo de representação teatral. Como

140 Aristóteles. *Poética*, op. cit., cap. VI. p. 447 (Os pensadores).

141 Gotthold Ephraim Lessing. *Hamburgische Dramaturgie* (AL), op. cit., parte LXXVII, p. 394.

Lessing já demonstrou que a compaixão é a paixão trágica por excelência, é ela que vai lhe servir de fio condutor para o desenvolvimento de seu raciocínio sobre a tragédia.[142]

A valorização da compaixão acarreta, pois, a valorização do espetáculo como objeto de interesse e de análise. Esse processo foi facilitado também pela gradual substituição, ao longo do século XVIII, da estética das regras (*Regelästhetik*) pela estética do efeito (*Wirkungsästhetik*), para a qual importa mais o que o espectador sente diante do que lhe é mostrado do que o respeito formal a regras que vão sendo mais e mais postas em questão, na teoria e na prática e, em consequência, vão caindo em desuso.

Apesar de ser um extremado admirador de Aristóteles, Lessing se dá a liberdade de aceitar procedimentos que visam a intensificar o efeito do espetáculo sobre a plateia, desde que sejam usados com maestria. Um dos exemplos mais interessantes que ele oferece

142 Para uma análise detalhada do papel que a compaixão assume no pensamento de Lessing, ver Hans Joachim Schrimpf. Critica e Compassione. Sulla 'Drammaturgia d'Amburgo' di G. E. Lessing. *Quaderni di Teatro*. Teatro Regionale Toscano. Firenze, Vallechi, a. 3, n. 11, p. 196-209, feb. 1981. Hannah Arendt em suas Reflexões sobre Lessing, publicadas na coletânea *Homens em tempos sombrios*, compreende o interesse do autor pela tragédia como o interesse pela discussão a respeito de um universo, o alemão e, mais especificamente, o prussiano, de onde a política fora excluída como diálogo e ação. No limiar de uma época em que a afirmação do âmbito público vai se dar em detrimento da participação do indivíduo no nível político, a busca de um substrato comum a todos os homens, baseado na racionalidade ou na sentimentalidade, funcionaria como o "substituto psicológico, situado no âmbito da invisibilidade, para a perda do mundo visível e comum". Hannah Arendt. Sobre a humanidade em tempos sombrios. Reflexões sobre Lessing. In: *Homens em tempos sombrios*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 24.

são os prólogos de Eurípides, que abolem qualquer traço de suspense, anunciando tudo o que vai ocorrer em seguida. Lessing argumenta que a tarefa do "mais trágico dos trágicos" não era oferecer divertimento à "curiosidade pueril"[143] da plateia, mas despertar a emoção pela forma de encadear os acontecimentos apresentados. Além disso, apesar de não aprovar a mistura entre o trágico e o cômico, Lessing abre mão de distinções acadêmicas quando uma obra artística de valor as contraria:

> O que se pretende, afinal, com essa história de mistura de gêneros? Os manuais que os separem da forma mais exata possível, de acordo, mas quando um gênio, em nome de objetivos mais elevados, faz confluir vários gêneros numa única e mesma obra, é preciso esquecer os manuais e limitar-se a examinar se ele alcançou ou não esses objetivos. Que me importa se uma peça de Eurípides não é nem completamente relato nem completamente drama? Chamem-na, se preferirem, de obra híbrida – a mim basta que esse híbrido me proporcione mais prazer e edificação do que as criações regulares nascidas do espírito de todos esses corretos Racines que vocês defendem. A mula não é nem burro nem cavalo, mas nem por isso deixa de ser um dos mais úteis animais de carga.[144]

Em suas análises de textos, Lessing se preocupa muitíssimo com a lógica do encadeamento dos fatos. Estes não valem por si sós, mas pela posição que ocupam no conjunto da trama e pela linguagem por meio da qual são apresentados. Para tornar sensível a importância da

143 Gotthold Ephraim Lessing. *Hamburgische Dramaturgie* (AL), op. cit., parte XLVIII, p. 250, para as duas curtas citações entre aspas.

144 Gotthold Ephraim Lessing. *Hamburgische Dramaturgie* (AL), op. cit., parte XLVIII, p. 251.

forma de organização da fábula, Lessing analisa fontes e, sempre que possível, variantes dramatúrgicas que se ocupam do mesmo tema.

Na apreciação de *O conde de Essex*, de Thomas Corneille, escrita em 1678, estreada pelo Teatro Nacional de Hamburgo a 4 de junho de 1767 e retomada pela trupe um mês depois, Lessing remonta à versão de La Calprenède, escrita quatro anos antes da de Corneille, contradiz apreciações de Voltaire, em que este critica supostas infidelidades históricas de Corneille, e aproveita as quatro partes da *Dramaturgia* dedicadas à estreia do espetáculo (XXII a XXV) para reafirmar sua convicção de que a tragédia não é tributária da História. O autor deve evitar contradizer as características gerais dos personagens, visto que estas são conhecidas do público, mas as ações e o encadeamento delas ficam ao seu alvitre. Isso posto, Lessing concorda com Voltaire que a peça é medíocre em sua trama e em seu estilo, e a "rasteira"[145] tradução alemã consegue piorar o que já era ruim.

Quando *O conde de Essex* reestreia, Lessing evoca a versão francesa de Boyer (1678), a inglesa *The Earl of Essex, or The Unhappy Favourite*, de John Banks (1682), e a espanhola *Dar la vida por su dama, o el Conde de Sex*, que Lessing considerava ser anônima, mas cujo autor é Antonio de Coello (1611-1682).[146] A trama dos textos inglês e espanhol é detalhadamente apresentada e analisada, ocupando 14

145 Gotthold Ephraim Lessing. *Hamburgische Dramaturgie* (AL), op. cit., parte XXIV, p. 128.

146 Ver a esse respeito a nota "a" de Jean-Marie Valentin à sua tradução da *Dramaturgia de Hamburgo*. Gotthold Ephraim Lessing. *Dramaturgie de Hambourg* (FR), op. cit., p. 449.

partes da *Dramaturgia* (LIV a LXVII) e servindo ainda, ao longo de mais duas partes (LXXVIII e LXXIX), de pretexto para digressões a respeito do teatro espanhol e do shakespeariano, ressaltando-se as diferenças entre ambos e o teatro clássico francês.

Esse conjunto de 18 textos nos oferece ocasião de observar uma série de características da postura crítica de Lessing e merece que nos detenhamos brevemente sobre ele.

A luta contra a interpretação francesa da tragédia grega inclui não apenas o combate à presunção dos franceses de serem os herdeiros diretos de Aristóteles, mas, sobretudo, a apresentação de alternativas que ajudariam os alemães a se tornar interlocutores à altura dos franceses que, Lessing é obrigado a reconhecer, importam-se muito mais com a vida cultural de seu país do que os alemães com a da Alemanha.[147]

A descrição minuciosa da trama das peças, tanto da inglesa quanto da espanhola, dá a Lessing a ocasião de traduzir longos trechos delas e defender o que considera o estilo ideal da tragédia: nem trivial, nem empolado. Lessing acha o *Essex* francês muito

147 Gotthold Ephraim Lessing. *Hamburgische Dramaturgie* (AL), op. cit., parte XVIII, p. 99. Isaiah Berlin faz remontar à Guerra dos Trinta Anos o "enorme complexo de inferioridade nacional [...] em relação aos grandes Estados progressistas ocidentais, especialmente em relação ao francês, esse Estado brilhante que tinha conseguido esmagá-los e humilhá-los, esse grande país que dominava as ciências e as artes e todas as províncias da vida humana com uma arrogância e um sucesso até então sem precedentes". Diante dos franceses, os alemães se sentiam provincianos, escolásticos ou acadêmicos no pior sentido. Ver Isaiah Berlin. *As raízes do romantismo*, op. cit., p. 67.

inferior ao de Banks, que é mais verdadeiro, natural e coerente e, graças a essas qualidades, mais capaz de comover o espectador do que a obra de Thomas Corneille.

Dar la vida por su dama atrai Lessing por sua completa originalidade – a peça não se baseia em fontes inglesas ou francesas – e pelo inesperado de seu desenvolvimento, com muitas reviravoltas e algumas intervenções do *gracioso* Cosme, versão espanhola do criado cômico. Também chamam a atenção os caracteres bem desenhados, a dignidade e a força da linguagem. Os excessos do texto, que poderiam fazê-lo descambar para o inverossímil, parecem-lhe preferíveis à regularidade mecânica das tragédias francesas.

Como compreender que Lessing, um aristotélico convicto, prefira peças em que predominam os traços barrocos, como *Dar la vida por su dama*, às peças classicizantes francesas ou àquelas imitadas do modelo francês? É que ele considera as conveniências (*bienséances*) algo da ordem do social, do bom tom, da etiqueta[148] e o que lhe interessa é refletir sobre o melhor modo de a dramaturgia abordar o real a partir não da superfície dos fenômenos, mas da sua interiorização. O que lhe interessa é se ocupar da "natureza dos nossos sentimentos e forças da alma".[149] Por isso, ao relatar a

148 Gotthold Ephraim Lessing. *Dramaturgia de Hamburgo* (PORT), op. cit., parte LVIII, p. 99.

149 Gotthold Ephraim Lessing. *Dramaturgia de Hamburgo* (PORT), op. cit., parte LXX, p. 107. É a motivação psicológica das ações o que Lessing propõe em suas tragédias burguesas, *Miss Sara Sampson* e *Emília Galotti*, a primeira mais ligada ao âmbito privado e a segunda entrelaçando os âmbitos doméstico e político. Ver, respectivamente, G. E. Lessing. *Miss Sara Sampson*. Stuttgart: Reclam, 2003; e Gotthold Ephraim Lessing. *Emília Galotti*. Trad. Fátima Saadi. São Paulo: Peixoto Neto, 2007.

trama dos *Essex* francês e espanhol, Lessing se detém nas razões e nas motivações de cada personagem para fazer o que faz ou deixar de fazer o que poderia ter feito naquelas circunstâncias, o que é também uma forma de oferecer aos atores um exemplo de como selecionar o material para a construção do papel.

Na parte XXV, a última em que Lessing se referiu ao trabalho do elenco, ele aquilata a dificuldade de a atriz encarregada de representar Elisabeth de Inglaterra oferecer em seu desempenho as duas facetas predominantes da personagem: o orgulho por sua posição de soberana e a ternura pelo conde de Essex. Ele elogia a escolha de Madame Löwen, que privilegiou a ternura, e justifica a decisão da atriz argumentando que o orgulho é, por assim dizer, inerente à posição de rainha, cabendo ao bom intérprete salientar no personagem aquilo que não é evidente. Além disso, a essência do papel do conde de Essex é o orgulho, que, nele, predomina sobre a ternura. É então interessante, para maior variedade do conjunto, que em Elisabeth a ternura prevaleça sobre o orgulho.

A escolha de Madame Löwen também se justifica do ponto de vista da teoria da tragédia porque o personagem trágico, deve, preferencialmente, elevar-se a partir do tom básico do seu papel, e não se amesquinhar:

> É mais conveniente um personagem terno ter arroubos de orgulho do que um personagem orgulhoso se deixar arrastar pela ternura. O primeiro parece se elevar; o segundo se rebaixar. Quando uma rainha carrancuda, de cenho franzido e olhares que despertam medo e fazem tremer, cujo tom de voz por

> si só exige obediência, entrega-se a lamúrias de amor e suspiros causados por suas pequenas carências amorosas, ela se torna quase, quase ridícula. Em compensação, uma apaixonada a quem o ciúme faz com que se lembre de que é rainha, eleva-se acima de si mesma, e sua fraqueza se torna terrível.[150]

O entrelaçamento entre texto e atuação fica patente também na discussão a respeito de bofetadas em cena. Em prefácio a uma coletânea de peças dos irmãos Corneille, Voltaire argumenta que, no século XVIII, não se pode mais dar bofetadas no rosto de um herói trágico, até porque os atores não sabem como fazer isso: o esbofeteador finge o gesto e, por seu lado, aquele que recebe a bofetada se sente pessoalmente ofendido, indigna-se e sai do papel. Lessing, na parte LVI, argumenta que "é certo que o autor escreve para o ator, mas nem por isso o primeiro vai se privar de tudo o que o segundo considere desagradável ou difícil de executar".[151] O ator que se arranje para controlar seus próprios sentimentos; em cena o que interessa é a reação do personagem. E a bofetada é um recurso ímpar na tragédia, visto que representa uma ofensa capaz de desencadear as reações mais violentas e apropriadas ao gênero.[152]

---

150 Gotthold Ephraim Lessing. *Hamburgische Dramaturgie* (AL), op. cit., parte XXV, p. 135.

151 Gotthold Ephraim Lessing. *Hamburgische Dramaturgie* (AL), op. cit., parte LVI, p. 288-289.

152 Lessing chega a lamentar que tenham sido suprimidas as máscaras, usadas no teatro trágico na Grécia Antiga, pois elas ajudariam o ator a manter a contenção e a impedir que sua personalidade transparecesse e sobrepujasse o personagem; no entanto, se, apesar de tudo, isso viesse a acontecer, ao menos o público não perceberia. Gotthold Ephraim Lessing. *Hamburgische Dramaturgie* (AL), op. cit., parte LVI, p. 288.

O conjunto de críticas sobre a montagem de *Essex* é exemplar não só porque se refere a vários dos elementos da cena, reiterando o olhar atento e o interesse global de Lessing pelo espetáculo como um todo, mas também porque nos permite comparar a postura dele em dois momentos da *Dramaturgia*: antes e depois de ter desistido de comentar o trabalho dos atores. Até a parte XXV, observações gerais a respeito da atuação se mesclam a comentários específicos sobre tal ou qual intérprete. Depois, não há mais menção a nenhum ator em particular, e quando problemas relativos à atuação são discutidos, como, por exemplo, as bofetadas entre personagens, isso é feito de modo genérico.

Ao longo da *Dramaturgia*, Lessing dá atenção a vários dos domínios de que se compõe um espetáculo, detendo-se mais ou menos longamente sobre eles. Lessing acredita que deve prevalecer a harmonia entre os elementos cênicos que se articularão para concretizar, na montagem, o sentido que o texto propõe.

No tocante às traduções, Lessing considera que o mais importante não é ser fiel ao sentido literal do texto, mas ter o discernimento de adaptar o original ao ritmo da língua alemã para que ele se torne natural na boca dos atores, daí a preferência pelas traduções em prosa. A prosa é mais direta, mais fácil de compreender e, portanto, mais eficaz para provocar no espectador a reação compatível com o gênero escolhido pelo autor para sua obra.

A respeito da tradução de *Mélanide*, peça em versos do francês Nivelle de la Chaussée, Lessing comenta:

> A tradução não era ruim; aliás era infinitamente melhor que a italiana que figura no segundo volume da *Biblioteca Teatral* de Diodati. Para consolo da grande maioria dos nossos tradutores, devo reconhecer que seus colegas italianos são, no geral, ainda mais lamentáveis do que eles. Traduzir bons versos em boa prosa requer algo mais que exatidão, ou melhor, exige algo muito distinto. Uma fidelidade excessiva torna qualquer tradução dura, porque é impossível que aquilo que é natural numa língua o seja também em outra. Mas uma tradução em versos acaba por se tornar insípida e forçada. Onde encontrar o feliz versificador a quem a métrica e a rima nunca façam dizer aqui algo de mais ou de menos, ali algo mais forte ou mais fraco, antes ou depois do que deveria, caso estivesse livre dessa coerção? Se o tradutor não for capaz de distinguir, se não tiver gosto e coragem suficientes para omitir aqui um conceito secundário, para utilizar ali a expressão direta em lugar da metáfora, para completar ou introduzir uma elipse, ele nos transmitirá todas as negligências do seu original sem sequer poder desculpá-las pelas dificuldades de construção e de eufonia inerentes à língua em que foi escrito.[153]

No geral, segundo Lessing, as traduções em verso não compensam: mesmo que haja alguns bons achados, as passagens mal conseguidas dificultam demais a atuação. Foi o que ocorreu com *O filósofo casado*, comédia de Destouches que o Teatro Nacional de Hamburgo apresentou com muita competência e uma distribuição irretocável, mas na qual as deficiências de tradução sobressaíam e atrapalhavam o trabalho dos atores, o que se tornava evidente justamente por contraste com os trechos em que a tradução era feliz.[154]

---

153 Gotthold Ephraim Lessing. *Hamburgische Dramaturgie* (AL), op. cit., parte VIII, p. 48-49.

154 Gotthold Ephraim Lessing. *Hamburgische Dramaturgie* (AL), op. cit., parte XII, p. 68-69.

Lessing concebe a tradução como uma arte que se define pela impossibilidade de alcançar a perfeição, mas que, quando bem compreendida, dá ao tradutor uma espécie de coautoria em que, ao conhecimento das línguas de partida e de chegada, sobrepõem-se suas idéias sobre teatro e sua posição a respeito da cultura a que pertence. Em contrapartida, a falta de talento e/ou as ideias tacanhas podem comprometer irremediavelmente a qualidade de uma tradução e, em consequência, a qualidade do espetáculo que a utiliza. Foi o que ocorreu com a tradução de Mme. Gottsched para *Cénie*, de autoria de Françoise de Graffigny. A tradutora, sem nenhuma sensibilidade linguística e sem o menor tino para a cena, explicita, desdobra, alonga, explica o que, em francês, era subentendido, elíptico, sintético e deixava espaço para que a atuação completasse o sentido das falas.

> Qualquer delicado sentimento é parafraseado pelo robusto senso comum da tradutora, qualquer expressão afetuosa é decomposta nos elementos mortos de seu significado. A isso se junta, em muitas passagens, o feio tom da etiqueta; os tratamentos honoríficos convencionais contrastam do modo mais abominável com as exclamações tingidas de emoção. Ao reconhecer sua mãe, Cénie exclama: "Senhora minha mãe! Oh, que nome tão doce!" O nome de mãe é doce, mas "senhora minha mãe" é como sumo de limão misturado ao mel. O árido apelativo faz com que se feche o coração que estava se abrindo àquele sentimento".[155]

155 Gotthold Ephraim Lessing. *Hamburgische Dramaturgie* (AL), op. cit., parte XX, p. 108.

A importância das críticas de Lessing às traduções está também ligada ao fato de que, muitas vezes, o texto era, mais do que traduzido, adaptado com vistas ao espetáculo, e isso exigia de quem se dedicava a essa tarefa, além das qualidades já mencionadas, um sólido conhecimento das especificidades do teatro que, cada vez mais, ia ganhando autonomia e deixando de ser um apêndice da literatura.

Lessing se detém longamente na análise das adaptações, sejam elas transposições de contos ou fábulas para a cena, ou simples aclimatação de comédias estrangeiras à realidade alemã. Como de hábito na *Dramaturgia*, Lessing parte do repertório do Teatro Nacional para explicitar questões subjacentes ao fazer teatral, sugeridas pela montagem que está sendo comentada. No caso das adaptações, Lessing aproveita a oportunidade para discutir a estética dos gêneros e, mais uma vez, reiterar a liberdade do espetáculo em relação à obra original da qual partiu a adaptação. Como não poderia deixar de ser, ele compara diferentes literaturas, distantes no tempo e no espaço, sempre considerando a cena do Teatro Nacional e o público alemão como parâmetros para suas observações.

A adaptação de *A nova Heloísa*, de Rousseau, por Franz Heufeld, que a intitulou *Julie, oder Wettstreit der Pflicht und Liebe* (Júlia ou Luta do dever com o amor), dá a Lessing a oportunidade de reiterar que a especificidade do teatro é a presentificação por meio de ações. No caso de *Julie*, Lessing enfatiza a deficiência na criação dos personagens: eles não podem ser delineados apenas através de descrições ou comentários a seu respeito, sobretudo se

suas atitudes não corroboram ou, pior ainda, desmentem o que é dito sobre eles. Na opinião de Lessing, o insosso herói Saint Preux, rebatizado como Siegmund na versão teatral, torna-se ainda mais frágil em cena do que na novela de Rousseau: apesar de ser chamado por todos de filósofo, passa seu tempo louvando a razão e a ciência sem demonstrar a menor faísca de inteligência, nem agir minimamente em conformidade com a qualidade que lhe atribuem.[156]

A adaptação de Favart, *Soliman II* (1761), a partir de uma fábula moral de Marmontel, serve de pretexto para que Lessing demarque bem claramente o âmbito do teatro, tanto em relação à História quanto em relação à fábula moral. À observação, veiculada no *Journal Encyclopédique* de 1º de janeiro de 1762, de que Salomão II foi um grande sultão e que jamais poderia apaixonar-se a ponto de se tornar um joguete nas mãos da ocidental Roxelane, Lessing replica que não é grave desrespeitar os personagens históricos, desde que se criem figuras dramáticas consistentes; grave é fracassar no desenho dos caracteres, ainda que eles estejam em acordo com as pessoas nas quais foram inspirados. Lessing elogia a adaptação de Favart e a considera uma boa aula prática de dramaturgia: em contraste com a fábula moral, que transmite uma lição clara, dirigindo-se prioritariamente ao intelecto e, portanto, podendo operar em um nível de ilusão que não precisa ser muito intenso, o drama tem como objetivo desencadear paixões, proporcionar prazer através da apresentação de uma

156 Gotthold Ephraim Lessing. *Hamburgische Dramaturgie* (AL), op. cit., partes VIII, IX, p. 51-56.

ação completa, adornada com a descrição viva de costumes. Para agradar, o drama tem que instaurar um alto grau de ilusão – que é o outro nome para a realidade teatral eficaz, aquela na qual acreditamos de bom grado.[157]

No entanto, nem tudo se presta à adaptação cênica, justamente porque a presentificação às vezes torna muito crua uma situação cuja graça provém dos meios-tons que o relato consegue preservar melhor do que a forma dramática. É o caso de *A matrona de Éfeso*, conto de Petrônio que integra o *Satyricon* e que Houdard de la Motte adaptou para a cena em 1702: no relato, o que poderia chocar o público na personalidade da matrona acaba sendo lançado à conta do narrador – talvez ele tenha, por iniciativa própria, apimentado um pouco as coisas para terminar seu texto com uma tirada venenosa. No palco, entretanto, os negaceios da matrona diante do soldado que a corteja nunca parecem à decência suficientemente firmes e o desenlace da peça acaba por transformar uma divertida história sobre as ilusões do sexo feminino a respeito do amor conjugal na apresentação de uma mulher específica, fria e depravada. A ambiguidade do conto se perde completamente e, com ela, a generalidade necessária ao teatro.[158]

No tocante à comédia, há casos em que é útil aclimatar as situações já por si cômicas à realidade do público. Assim a plateia compreende instantaneamente o que vê, a identificação

157 Gotthold Ephraim Lessing. *Hamburgische Dramaturgie* (AL), op. cit., partes XXXIII a XXXVI, p. 170-186.

158 Gotthold Ephraim Lessing. *Hamburgische Dramaturgie* (AL), op. cit., parte XXXVI, p. 186-187.

é imediata e a comunicabilidade é reforçada. É importante, no entanto, lembrar que a comédia não é uma transposição literal daquilo que parece engraçado no cotidiano. Lessing alerta, em seu comentário LXXIII, para o fato de que o que parece hilariante no dia a dia nem sempre resulta cômico quando levado para a cena.[159] Ele critica sem piedade as comédias provincianamente centradas no umbigo dos alemães. O que falta a elas é a multiplicidade de pontos de vista que estabeleceria uma distância capaz de evidenciar o ridículo, em vez de provocar apenas a consonância do reconhecimento daquilo que é familiar. No entanto, a intimidade do espectador com o universo mostrado em cena tem a vantagem de evitar explicações desnecessárias, dando à comédia uma agilidade que faz parte de sua definição, na medida em que o riso pode ser compreendido como um curto-circuito provocado num átimo por uma reversão de expectativas que confunde ou altera as posições que estamos habituados a relacionar ao trâmite corrente da vida.

Lessing sabe que uma verdadeira adaptação não pode se restringir a detalhes de cor local e que, quanto mais bem estruturada é a trama, mais profundas são as alterações necessárias para que o todo resulte coerente, mas acredita que o risco vale a pena, por favorecer o despertar do riso.

159 Gotthold Ephraim Lessing. *Hamburgische Dramaturgie* (AL), op. cit., parte LXXIII, p. 374: "todos os fatos que, na vida real, qualificamos de cômicos, na comédia não nos parecem assim tão semelhantes aos fatos verdadeiros [...]".

A certeza de que o que importa no teatro é o efeito operado sobre o espectador faz com que Lessing sugira este mesmo tipo de procedimento de aproximação também para a tragédia, lembrando que os gregos sempre recorreram aos costumes nacionais, atribuindo-os inclusive aos personagens de peças de assunto estrangeiro, como *Os persas*, de Ésquilo.[160]

Um procedimento usual na preparação de textos dramáticos que serão montados são os cortes. Lessing chama a atenção para o fato de que a unidade de conjunto não deve ser desrespeitada e que às vezes é preferível uma adaptação incisiva que mantenha a coerência geral a cortes pontuais que acabem por desfigurar o texto, na ânsia de encurtá-lo ou de suprimir alguns personagens. Não sabemos se foi o que aconteceu com sua peça *Miss Sara Sampson* quando o Teatro Nacional de Hamburgo a montou, mas o trecho que se segue está inserido na parte XIII da *Dramaturgia* e precede imediatamente suas observações sobre o espetáculo, que ele considerou de muito bom nível:

> Duvido que o autor esteja feliz com todos esses cortes. No entanto, todos nós sabemos como são os autores: tirar deles, ainda que seja uma lasquinha de unha, resulta em gritaria na certa: "estão me matando!" Contudo, é preciso reconhecer: cortar não é o melhor remédio quando uma peça é longa demais; aliás, não entendo como é possível recortar uma cena sem alterar todo o encadeamento do diálogo. Mas se os cortes feitos por outra pessoa não agradam ao autor, que ele próprio os faça, mesmo achando que não vale muito a pena e, claro, se ele não for desses pais que põem filhos no mundo e depois não se interessam mais por eles.[161]

160 Gotthold Ephraim Lessing. *Dramaturgia de Hamburgo* (PORT), op. cit., parte XCVII, p. 169.

161 Gotthold Ephraim Lessing. *Hamburgische Dramaturgie* (AL), op. cit., parte XIII, p. 76.

A preocupação com a harmonia geral dos elementos do espetáculo inclui também a música que deve evitar digressões que visem apenas ao entretenimento do público, sem ajudá-lo a penetrar no universo da trama. A música executada na abertura, nos entreatos e ao fim do espetáculo deve manter relação, respectivamente, com o espírito geral da peça, com as paixões predominantes em cada ato e com o desenlace, tornando-o ainda mais impressionante, no caso da tragédia, ou mais alegre, no caso da comédia.

O respeito aos sentimentos da peça e sua expressão clara por meios musicais são os princípios básicos que devem nortear a música composta para espetáculos teatrais. A parte XXVII da *Dramaturgia* é inteiramente dedicada à descrição dos movimentos e dos principais instrumentos utilizados nas sinfonias compostas por Johann Friedrich Agricola, discípulo de Johann Sebastian Bach, para a montagem de *Semírams*, de Voltaire, pelo Teatro Nacional de Hamburgo. As diferentes composições acompanham o sentimento predominante do protagonista de cada ato e têm função essencial na cena em que aparece o fantasma de Ninus, completando o que o poeta não conseguiu expressar em seu texto (já duramente criticado por Lessing na parte XI da *Dramaturgia*.[162])

162 Gotthold Ephraim Lessing. *Dramaturgia de Hamburgo* (PORT), op. cit., parte XI, p. 40-45. Ver também Fátima Saadi. Lessing, Voltaire e seus fantasmas. *Folhetim*. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, n. 1, p. 17-34, [s.d.] ou www.pequenogesto.com.br/folhetim/folhetim1.pdf (acesso em 5/5/2016).

E conclui:

> Perceber as intenções de um compositor significa reconhecer que ele conseguiu materializá-las. Sua obra não deve ser um enigma cuja interpretação resulte tão trabalhosa quanto incerta. [...] Não é mérito meu ter ouvido corretamente, mas para o Senhor Agricola é, sim, um grande mérito que ninguém tenha ouvido em sua composição algo diferente do que eu ouvi.[163]

A comunicabilidade do espetáculo e, portanto, seu efeito sobre o espectador, depende da clareza de todos os elementos cênicos, e conseguir isso em relação à música é um feito apreciável, que só se torna possível quando há uma ideia mestra a reger o conjunto.

Não há muitas observações de Lessing sobre o cenário ou a ambientação cênica. Por um lado, ele pondera que não há, entre os Antigos, nenhum preceito que torne a unidade de lugar obrigatória,[164] por outro, afirma que a unidade da ação é que deve determinar as mudanças de lugar, que precisam respeitar tanto a lógica interna da trama, quanto as possibilidades técnicas do palco da época. No entanto, para ele, não procede a queixa de Voltaire, que atribui à exiguidade do palco francês, tomado pelas banquetas de proscênio, a culpa pela falta de obras-primas na dramaturgia daquele país:

---

163 Gotthold Ephraim Lessing. *Hamburgische Dramaturgie* (AL), op. cit., parte XXVII, p. 145-146.

164 Gotthold Ephraim Lessing. *Hamburgische Dramaturgie* (AL), op. cit., parte XLIV, p. 230.

> Será possível que a falta de um teatro espaçoso e de bons adereços tenham tido uma tal influência sobre o gênio do poeta? Será verdade que toda a ação trágica exige pompa e adereços? Ou não deveria antes o poeta compor a sua peça de modo a produzir todo o seu efeito mesmo sem estas coisas?
>
> [...]
>
> Até que ponto decorações teatrais são supérfluas mostra uma experiência curiosa, que se supõe ter ocorrido com as peças de Shakespeare. Que peças precisariam mais do suporte dos cenários e de toda a arte do decorador do que estas, devido às permanentes interrupções e às mudanças de local? Apesar disso, houve uma época em que os palcos onde eram levadas à cena não eram constituídos senão por uma cortina de pano grosseiro de má qualidade que, ao ser levantada, mostrava apenas as paredes nuas, quando muito revestidas de esteiras ou tapeçarias; não havia mais nada, a não ser a imaginação, que pudesse vir em auxílio da compreensão do espectador e da execução do ator e, apesar disso, naquela época, as peças de Shakespeare eram mais compreensíveis sem qualquer cenário do que passariam a sê-lo depois, com ele.[165]

Na verdade, como Aristóteles, Lessing percebia o teatro como um mecanismo e, em sintonia com seu século, que trouxe à baila a reflexão sobre o relativismo, constatava que o mecanismo teatral variava segundo os países, as épocas, as culturas: estruturas diferentes arranjam diferentemente seus elementos. A parte visual do espetáculo deve estar subordinada ao sentido, trazido pelo texto. Havendo clareza do que se pretende mostrar em cena,

165 Gotthold Ephraim Lessing. *Dramaturgia de Hamburgo* (PORT), op. cit., parte LXXX, p. 127-128.

o resto decorre como consequência lógica. A execução técnica, no tocante ao cenário, não é o que mais preocupa Lessing, mas a correta distinção entre o essencial – personagens e suas ações – e o acessório – a operacionalização cênica dessas ideias.

Na parte II da *Dramaturgia*, ao comentar *Olinto e Sofrônia*, de Cronegk, espetáculo de estreia do Teatro Nacional de Hamburgo, Lessing observa:

> Não quero, porém, me aprofundar mais na crítica dessa peça. Sua mediocridade só encontra contraponto na qualidade notável de sua representação. Não falarei do brilho exterior, pois esse progresso do nosso teatro nada exige além de dinheiro. As artes cuja participação é necessária têm entre nós a mesma perfeição que em qualquer outro país; só que os artistas daqui gostariam também de ser pagos como nos outros países.[166]

No pensamento de Lessing, o texto dramático vem em primeiro lugar em relação aos demais elementos cênicos, como já tivemos oportunidade de observar. E, no texto, para ele, o mais importante são os caracteres que determinam, por seu temperamento, as ações em que se envolvem. Isso tem consequências tanto para o autor quanto para o ator. No caso de personagens históricos, a liberdade que Lessing concede aos autores tem limites claros:

> Só os caracteres são sagrados para ele; dar-lhes mais força, mostrá-los sob seu melhor ângulo é tudo o que ele pode acrescentar de sua própria lavra; a menor

166 Gotthold Ephraim Lessing. *Hamburgische Dramaturgie* (AL), op. cit., parte II, p. 20.

> modificação que incida sobre o que é essencial suprime as razões que fazem com que os personagens carreguem determinados nomes e não outros; e nada choca mais do que aquilo cujas razões não conseguimos oferecer.[167]

A mesma coerência que o autor precisa observar ao criar os caracteres deve orientar o trabalho dos atores, que não podem contradizer com sua atuação aquilo que é essencial em seus personagens, históricos ou não. Além disso, o ator pode e deve aperfeiçoar o personagem, seja acrescentando, por seu jogo cênico, relações que o autor deixou apenas insinuadas ou simplesmente ignorou, seja polindo os excessos que porventura o dramaturgo tenha perpetrado.

Lessing chega a aventar a hipótese de as peças medíocres servirem melhor aos bons atores justamente por lhes permitirem colocar mais de si e por darem aos espectadores mais vagar para observar a atuação, já que o texto não os toma por inteiro com sua excelência.[168]

O ator deve selecionar com cuidado gestos e atitudes que sejam verossímeis, coerentes com seu personagem, belos, expressivos, bem executados e que estejam em harmonia com o conjunto do espetáculo. Lessing define esses gestos como pictóricos, não apenas por sua configuração plástica, mas, sobretudo, por seu caráter sintético, capaz

167 Gotthold Ephraim Lessing. *Hamburgische Dramaturgie* (AL), op. cit., parte XXIII, p. 125.

168 Gotthold Ephraim Lessing. *Hamburgische Dramaturgie* (AL), op. cit., parte XXV, p. 131.

de unir o sentido verbal a uma forma que lhe seja conatural. A isso se deve o elogio a Mme. Hensel no papel de *Sara Sampson*:

> A senhora Hensel morreu com extraordinária dignidade, em uma atitude muito pictórica, e um detalhe me surpreendeu vivamente. Observa-se nos agonizantes que eles agarram as roupas ou a cama. A senhora Hensel soube aproveitar de forma muito feliz essa observação, representando o momento do último suspiro por meio de um leve espasmo, no qual se servia apenas dos dedos, mantendo imóvel o braço: ela agarrou a saia, soergueu-a ligeiramente e, em seguida, deixou cair a mão – último lampejo de uma luz que se apagava; derradeiro reflexo de um crepúsculo. – Se a minha descrição não consegue tornar sensível a beleza desse gesto delicado, culpem a mim, mas vão ver a cena com seus próprios olhos![169]

Ekhof, ator-modelo para Lessing, é elogiado por muitos motivos. Ele consegue como ninguém dar realidade às "pepitas morais" – lições, máximas, provérbios enxertados no diálogo e que soariam forçados e artificiais na boca de outro ator. Para lograr esse êxito, é preciso, em primeiro lugar, saber de cor suas falas, que devem parecer brotar espontaneamente no momento em que são ditas, de modo tão natural que denotem a profunda convicção do personagem a respeito do tema em debate.[170] Além disso, a atuação de Ekhof é rica em nuances que tornam o personagem plausível, mesmo quando composto de sentimentos contraditórios e até antagônicos:

---

169 Gotthold Ephraim Lessing. *Hamburgische Dramaturgie* (AL), op. cit., parte XIII, p. 76-77.

170 Gotthold Ephraim Lessing. *Hamburgische Dramaturgie* (AL), op. cit., parte III, p. 23.

> A cena que acabo de mencionar permite ao ator que desempenha o papel de Orosmano [na *Zaíra* de Voltaire] mostrar sua arte mais refinada, cujo brilho sutil só um apreciador igualmente refinado será capaz de sentir. Ele deve passar de um sentimento a outro e saber tornar essa passagem tão natural por meio de um jogo mudo que o espectador seja arrebatado, sem, contudo, sentir que houve um salto brusco, mas atentando à gradação, que, embora rápida, será claramente perceptível.[171]

Outra das principais qualidades do ator é manter-se presente, sem perder seu personagem, ao longo de todo o espetáculo, como faz Mme. Hensel no papel de Cénie: "Quando fala, quando se cala, seu trabalho não se interrompe".[172]

Além da preocupação com o estabelecimento de um vocabulário técnico a respeito da atuação, que facilitaria tanto a crítica quanto o registro do trabalho dos atores, Lessing se empenhava na consecução de um nível mínimo de qualidade para o conjunto, oferecendo-lhe como modelo os procedimentos dos melhores integrantes do Teatro Nacional de Hamburgo, que ele procurava sintetizar em seus comentários.

Dos defeitos dos atores – não estudar o papel, não valorizar devidamente os ensaios, achar que nada têm a aprender – talvez o que mais choque Lessing seja a vaidade, que ele desculpa com uma complacência tingida de ironia, considerando-a a contrapartida do risco que os intérpretes correm todas as noites ao se apresentar

171 Gotthold Ephraim Lessing. *Hamburgische Dramaturgie* (AL), op. cit., parte XVI, p. 91.

172 Gotthold Ephraim Lessing. *Hamburgische Dramaturgie* (AL), op. cit., parte XX, p. 108.

à plateia. Na citação abaixo, ele liga o cabotinismo das estrelas da cena a determinadas características da plateia alemã:

> É certamente curioso ver até que ponto o gosto alemão difere do gosto dos latinos! Para eles, Voltaire é conciso demais, para nós, alemães, ele é prolixo demais. Assim que Orosmano diz: "adorada e vingada", e desfere contra si mesmo o golpe final, fazemos cair a cortina. Mas será que é o gosto alemão que exige que seja assim? Submetemos muitas peças a esse tipo de corte, mas por quê? Desejamos sinceramente que uma tragédia acabe como uma epigrama? Sempre com a ponta do punhal ou com o derradeiro suspiro do protagonista? De onde vem, a nós, os sérios e serenos alemães, a volúvel impaciência de, acabada a ação, não querer ouvir mais nada, nem sequer umas poucas palavras que, aliás, são indispensáveis para arrematar o drama? Mas é inútil procurar a causa de uma coisa que não existe. Nós teríamos sangue frio suficiente para escutar o poeta até o fim se os atores acreditassem que somos capazes disto. Com muito prazer ouviríamos as últimas ordens do generoso sultão [Orosmano] e de bom grado compartilharíamos da admiração e da compaixão de Nerestano: mas nós não o fazemos. E por que não o fazemos? Para este "por quê?" não tenho resposta. Quem sabe a culpa seria dos atores que desempenham Orosmano? Seria bastante compreensível que eles quisessem ter sempre a última palavra. Apunhalados e aplaudidos! É preciso perdoar aos atores estas pequenas vaidades![173]

A grande polêmica da época a respeito do papel desempenhado na atuação pelo sentimento, "o mais controvertido dos talentos de um ator",[174] também é tematizada na *Dramaturgia de Hamburgo*.

---

173 Gotthold Ephraim Lessing. *Hamburgische Dramaturgie* (AL), op. cit., parte XVI, p. 89.

174 Gotthold Ephraim Lessing. *Hamburgische Dramaturgie* (AL), op. cit., parte III, p. 23-24.

Para Lessing, não importa o que o ator sente, mas o que ele dá a ver. O ator pode ter muito sentimento e, no entanto, não conseguir manifestá-lo por sinais exteriores. E pode fazer a plateia crer em sentimentos que não possui se souber expressá-los com sinais adequados e de fácil compreensão. Na verdade, a partir da imitação dos sinais exteriores de um estado de ânimo, um ator que domine sua voz e seus músculos e tenha talento para a pantomima pode despertar em si um sentimento que se assemelhe ao que ele deseja expressar e esse sentimento, mesmo indefinido e aproximativo, provocará sobre seu corpo reações que não dependem somente da vontade e que serão decodificadas pela plateia.

A sequência observação / imitação dos sinais exteriores / estímulo ao sentimento / reforço da intensidade da atuação resume um dos processos possíveis de aprendizado do ator:

> Depois de um certo tempo restrito apenas a imitações, o ator passa a dispôr de uma infinidade de regrinhas a partir das quais começa a atuar por si próprio. Observando-as e seguindo a lei que diz que as modificações da alma, ao provocarem certas modificações do corpo, voltam a ser potencializadas por estas modificações corporais, ele acede a uma forma de sentimento que, embora não tenha a duração e a intensidade dos sentimentos que brotam da alma, tem energia suficiente para, no momento da representação, produzir algumas das transformações involuntárias do corpo, que consideramos praticamente as únicas manifestações a partir de cuja existência nos parece ser possível deduzir com segurança uma comoção interior. Imaginemos que um tal ator deva expressar uma violentíssima explosão de cólera; suponhamos que ele não compreende bem seu papel, que ele nem apreende suficientemente os motivos desta cólera nem consegue imaginá-los de forma intensa o bastante para provocar

> em sua própria alma um sentimento semelhante. Asseguro que se ele aprendeu as expressões mais evidentes da cólera com um ator que trabalha a partir de suas próprias emoções e se ele sabe imitá-las – o passo apressado, o pé que bate impaciente, o tom de voz ora rouco, ora estridente, o jogo de sobrancelhas, o lábio trêmulo, o ranger de dentes etc. – se ele, digo, imitar bem essas coisas que qualquer um pode imitar, sua alma será, sem dúvida, tomada por um obscuro sentimento de cólera que, por sua vez, repercutirá no corpo e provocará nele também modificações que não dependem apenas de nossa vontade: seu rosto se inflamará, seus olhos lançarão chispas, seus músculos se tensionarão, em resumo, ele vai parecer um homem realmente encolerizado sem sê-lo, sem sequer perceber por que ele deveria sê-lo.[175]

Apesar de considerar que um dos pré-requisitos do espetáculo é a correta explicitação do texto por parte do ator, Lessing tem plena consciência de que há uma imensa distância entre a mera elocução no tom certo e com as ênfases adequadas e um verdadeiro trabalho de atuação. E também reconhece que um ou outro escorregão na escolha de tons e ênfases não invalida um desempenho. No entanto, suas apreciações positivas sobre os atores eram às vezes muito truncadas, como o elogio que faz a Ekhof no papel de Essex, na parte XXV: "Não é preciso me alongar sobre a perfeição com que Ekhof vai desempenhar um papel que nem o mais medíocre dos atores conseguiria estragar".[176] Ou, no mínimo, dúbias, como a observação sobre Mme. Hensel que, segundo ele, teve um ótimo desempenho

175 Gotthold Ephraim Lessing. *Hamburgische Dramaturgie* (AL), op. cit., parte III, p. 24-25.

176 Gotthold Ephraim Lessing. *Hamburgische Dramaturgie* (AL), op. cit., parte XXV, p. 132.

em *Cénie*, mas pareceu "muito grande para o papel. Achei que estava vendo um gigante que maneja a arma de um recruta. Eu não gostaria de fazer com perfeição tudo o que eu poderia fazer".[177] Provavelmente Lessing estava se referindo a algum tipo de exagero na atuação de Mme. Hensel e não a seu porte físico, mas, ainda assim, é uma forma muito curiosa de concluir um elogio...

Foi realmente uma pena que Lessing tenha decidido parar de comentar os espetáculos do Teatro Nacional de Hamburgo. Ele estava tentando elaborar um novo modo de abordagem do fenômeno teatral, para além do mero registro da ocorrência dos espetáculos como acontecimentos sociais. Mas foi também sintomático que, proibido pelos atores de comentar seu desempenho, Lessing tenha considerado impossível se debruçar sobre as montagens: não seria possível fazer uma apreciação crítica excluindo um dos elementos essenciais à configuração geral do sentido cênico. Apesar da dificuldade na lida com os elementos cênicos não textuais que ou são ignorados (como, por exemplo, figurinos e adereços) ou são apenas mencionados *en passant* (como o cenário), as observações que Lessing faz sobre o espetáculo são importantes por denotarem preocupações que, cem anos depois, estarão no centro da reflexão dos primeiros encenadores. Considerar o espetáculo um todo articulado, distinguir seus elementos, refletir sobre o modo de relação entre eles, admitindo que, para um

177 Gotthold Ephraim Lessing. *Hamburgische Dramaturgie* (AL), op. cit., parte XX, p. 109.

mesmo texto, há diferentes possibilidades de concepção e, para um mesmo papel, existe uma variedade de modos de interpretação foram passos importantes para a elaboração do conceito de encenação. Como foram importantes a afirmação da autonomia da obra de arte em relação a determinações externas, a independência do teatro em relação à religião, à História e à moralização e, enfim, a constituição de um domínio que mais tarde poderíamos chamar de estética teatral, no qual a teoria sobre a dramaturgia vai se abrindo para acolher o pensamento sobre o espetáculo.

De sua trincheira, Lessing ataca os franceses, que, segundo ele, não têm teatro trágico por acreditarem que já o possuem e, por uma vez, vê vantagem na defasagem alemã: por reconhecer que não dispõem de um teatro próprio,[178] e por serem bastante indiferentes ao que ocorre no mundo da arte, os alemães, apesar de todos os problemas, estão mais abertos a ideias e procedimentos que causariam escândalo em outros países...[179]

No início do século XIX, Friedrich Schlegel, em introdução à coletânea *Os pensamentos e opiniões de Lessing*, editada em 1804, observa que a crítica exercida pelo autor da *Dramaturgia de Hamburgo*:

178 Gotthold Ephraim Lessing. *Dramaturgia de Hamburgo* (PORT), op. cit., parte LXXX, p. 123: "Nós, alemães, reconhecemos, de bom grado, que ainda não temos um teatro próprio".

179 Gotthold Ephraim Lessing. *Hamburgische Dramaturgie* (AL), op. cit., parte XIII, p. 74: "Só os alemães são – como direi? – mais equitativos ou mais indiferentes e aceitam o que o poeta lhes apresenta".

> [...] mais do que o comentário de uma literatura já constituída, terminada, em declínio, seria antes o *organon* de uma literatura ainda por cumprir, ainda por formar, ou mesmo ainda por começar. [...] Uma crítica que não se destinaria meramente a esclarecer e a preservar, mas que seria antes ela própria produtiva, pelo menos indiretamente, através de uma direção, de uma disposição, de um estímulo.[180]

Se transpusermos seu raciocínio para o teatro, podemos dizer que Lessing olhou o que existia em sua época com os olhos do futuro, sem por isso deixar de buscar a origem e o fundamento do teatro que gostaria de ver concretizado. Aristóteles lhe serviu de caução e guia para empreender uma análise crítica do panorama teatral na Alemanha e propor uma estética alternativa à poética classicista francesa. Lessing abriu o caminho, limpou o terreno para a eclosão do *Sturm und Drang*, por volta de 1770. Entre o classicismo e o romantismo, moveu-se o intelectual burguês Lessing, ainda e já sem lugar...

180 Friedrich Schlegel. Do espírito combinatório. In: *Da essência da crítica e outros textos*. Trad. Bruno C. Duarte. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2015, p. 197.

A cena moderna

O modo como alguns homens de teatro europeus do fim do século XIX articularam os elementos cênicos, buscando tornar evidente no espetáculo essa articulação, consumou a invenção da encenação teatral e criou um novo paradigma no âmbito do teatro. Isso, no entanto, não determina relações de causalidade ou de filiação entre esses inquietos profissionais e Diderot e Lessing, mas aponta para o núcleo da questão à qual todos eles procuraram responder: como o teatro pode alcançar e afirmar sua autonomia estética? Para isso, foi necessário que os diversos elementos cênicos pudessem ser considerados cada um em sua especificidade e de modo independente, de forma a se tornarem passíveis de articulações variadas entre si, com vistas à construção de um todo homogêneo.

As ponderações de Diderot e Lessing sobre a arte, em especial aquelas que dizem respeito ao teatro, são importantes porque indiciam e prefiguram a passagem entre uma poética teatral baseada no texto, sobre o qual se concentravam praticamente todos os estudos teatrais daquela época, e uma estética em que a apresentação cênica se tornará, aos poucos, objeto de reflexão.

Diderot e Lessing abrem um espaço de discussão que será aprofundado pelas diferentes vertentes do romantismo em sua decidida afirmação da autonomia do artista e da sua obra em relação a pressões externas de qualquer ordem. No entanto, no âmbito do teatro, só ao fim do século XIX estarão dadas as condições necessárias para que cada elemento cênico seja considerado em si, embora o texto ainda se sobreponha a todos eles, determinando seu comportamento no jogo cênico. Só com Meyerhold o textual vai, efetivamente, perder esse lugar hegemônico.

A ideia de conjunto articulado de elementos de igual valor à partida é fundamental para que se elabore o conceito de encenação e um novo paradigma teatral se imponha. Diderot sugere a pintura como modelo para o teatro porque considera que tudo o que figura em um quadro tem natureza artística, ou seja, foi pensado em função do meio utilizado e do efeito a ser produzido; para ele, também a cena deve se alçar a esse nível, trabalhando a especificidade e a autonomia de cada um dos seus elementos em função do todo do espetáculo.

A partir de meados do século XVIII, a ascensão da burguesia e o desenvolvimento do individualismo favoreceram um crescente interesse pelo que é material e singular; como consequência, os elementos cênicos não verbais passaram, aos poucos, a ser objeto de atenção, o que pode ser constatado na preocupação com figurinos fidedignos, na elaboração de cenários em que elementos construídos complementavam os telões pintados e também na utilização de efeitos de luz e som. Tudo isso visava a tornar mais precisa a indicação do ambiente ficcional, reforçando a lógica interna da ação e, portanto, a sua plausibilidade.

A companhia do Duque Georg II de Saxe-Meiningen é considerada pioneira no trabalho de organização cênica segundo princípios de composição que buscavam levar em conta todos os domínios do espetáculo, criando um conjunto coerente, como bem demonstrou Pablo Iglesias Simón em seu artigo "Direção cênica e princípios estéticos na companhia dos Meininger".[1]

1 Pablo Iglesias Simón. Direção cênica e princípios estéticos na companhia dos Meininger. Trad. Fátima Saadi. *Folhetim*, Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, n. 25, p. 6-31, jan.-jun. 2007.

Buscava-se a versão mais fidedigna do texto e, a partir dela, eram realizadas a tradução e a adaptação (se necessária); procurava-se coadunar todos os elementos cênicos com o espírito da peça, sempre visando ao maior realismo possível. A representação evitava transbordar do arco de proscênio, fechando-se sobre si mesma, o que era reforçado tanto pela iluminação, direcionada para o foco da ação, concentrada, em geral, no terceiro plano, quanto pela penumbra em que estava mergulhada a plateia. A companhia dos Meininger causou forte impressão não só a Stanislávski, que assistiu aos espetáculos da trupe em Moscou, em 1890, como também a Antoine, que os viu em Bruxelas, em 1888.

Antoine se prende aos detalhes técnicos, relatando em carta ao influente crítico Francisque Sarcey o que mais lhe havia chamado a atenção nos espetáculos da companhia. Entre os pontos positivos, menciona o engenho na organização das cenas de multidão, muito mais vivas e convincentes do que as que ele via na mesma época em Paris e que utilizavam figurantes mal preparados e mal ensaiados, alheios ao que acontecia à volta deles no palco. Os aspectos negativos assinalados por Antoine incluíam os cenários espalhafatosos, o excessivo uso de praticáveis, a inadequação dos figurinos – corretos, porém luxuosos demais quando baseados em pesquisa histórica, e de franco mau gosto quando criados pela imaginação, prescindindo da base documental.[2]

2 André Antoine. *"Mes souvenirs" sur le Théâtre-Libre*. Paris: Arthème Fayard & Cie., 1921, p. 108-113 (entrada de 23/07/1888). Ver também André Antoine. *Memories of the Théâtre-Libre*. Trad. Marvin Carlson. Miami: University of Miami Press, 1977, p. 80-86.

Stanislávski procura fazer justiça ao elenco da companhia: sua disponibilidade para os ensaios, sua disciplina e a unidade do resultado saltavam aos olhos. Ele discorda daqueles que menosprezavam os atores da trupe e afirma que havia entre os 70 integrantes do grupo alguns com real talento. Provavelmente o que chocava os detratores da companhia era o descompasso entre o estilo de atuação do conjunto, formal e idealizado, inspirado nos preceitos weimarianos tão bem expressos nas *Regras para atores*, de Goethe, e a visualidade que caracterizava o conjunto e que primava pela exatidão histórica e pela busca de realismo.[3]

O que nos interessa aqui é que Stanislávski, ainda no princípio de sua trajetória profissional,[4] consegue isolar com perspicácia, nos espetáculos dos Meininger, os "recursos puramente de *régisseur*"[5] que eram utilizados e que,

3 Veja-se, por exemplo a Regra 35: "Em primeiro lugar, o ator deve levar em conta que ele não apenas imita a natureza, mas representa-a de forma idealizada". E também a Regra 37: "A postura do corpo deve ser ereta, o peito aberto; a parte superior dos braços até o cotovelo colada ao tronco; a cabeça ligeiramente voltada para a pessoa com quem se está falando – apenas um pouco, de forma que três quartos do rosto fiquem sempre visíveis para o espectador". Goethe. Regras para atores. In: Jakob Michael Reinhold Lenz; J. W. Goethe. *Notas sobre o teatro / Regras para atores*. Trad. Fátima Saadi. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006, p. 75 (Coleção Dramaturg*ias*).

4 O relato sobre os Meininger integra a segunda parte das memórias de Stanislávski, denominada "A juventude artística", que abrange desde a fundação da Sociedade Moscovita de Arte e Literatura, em 1888, até a primeira turnê internacional do Teatro de Arte de Moscou, em 1906. Konstantin S. Stanislavski. A companhia de Meiningen. In: *Minha vida na arte*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989, p. 176-179.

5 Constantín Stanislavski. *Mi vida en el arte*. Trad. Salomón Merener. B. Aires. Editorial Quetzal, 1981, p. 130.

orquestrados com habilidade, configuravam a cena de modo a mostrar "em forma artística muitas das ideias dos grandes poetas".[6] Stanislávski dá alguns exemplos – como o da humilhação do rei francês pelos ingleses em *A donzela de Orléans*, de Schiller – nos quais a organização cênica criava atmosferas e explicitava com clareza o contexto da ação, além de disfarçar um pouco a mediocridade da maior parte do elenco, desviando a atenção da atuação para as emoções do entrecho da peça, sublinhadas por meio do espetáculo.

A partir do exemplo dos Meininger, Stanislávski reiterou sua convicção de que não se pode construir um espetáculo inovador e de qualidade sem trabalhar a fundo o ator, no intuito de tornar seu desempenho mais criativo e consistente. A longa e produtiva carreira de Stanislávski foi dedicada prioritariamente a desenvolver e aprofundar essa questão. Contudo, o que ele reteve de imediato do trabalho da companhia foi o modo despótico pelo qual Chronegk, o *régisseur*, dirigia a trupe alemã, com vistas a, por meio de um minucioso arranjo cênico ao qual o elenco tinha que se submeter docilmente, escamotear a fragilidade da atuação. Em suas memórias, Stanislávski lamenta que outros diretores russos da época tenham seguido seu exemplo e que a habilidade em armar o espetáculo tenha servido para camuflar, por meio de uma excessiva atenção ao cenário, às marcas e aos figurinos, as deficiências do trabalho do diretor com os atores, reduzindo-se a atuação a um fazer puramente mecânico e/ou decorativo.

6 Konstantin S. Stanislavski. *Minha vida na arte.* Trad. Paulo Bezerra, op. cit., p. 176.

Não vamos acompanhar os desdobramentos da atitude autocrática do encenador, que vigorou, com maior ou menor intensidade, ao longo do século XX, nem nos deteremos nos meandros da pesquisa, sempre renovada, de Stanislávski para colocar em cena, por intermédio do ator, a vida autêntica do espírito humano.[7] O que importa salientar é que, nas últimas décadas do século XIX, torna-se quase um lugar comum, no discurso dos profissionais de teatro que procuram algo diferente do comercialismo da peça bem-feita, que o espetáculo deve ser construído como um todo homogêneo por meio da articulação entre os elementos cênicos. E foi isso o que o repertório da companhia dos Meininger demonstrou com clareza aos diretores iniciantes Antoine e Stanislávski, que tiveram diante de si um exemplo de mecanismo de organização cênica com o qual puderam se identificar e do qual puderam se demarcar seguindo cada qual a sua inclinação e o seu interesse predominante no âmbito da criação do espetáculo.

André Antoine funda o Théâtre Libre em 1887. Seu objetivo é divulgar autores novos e também aqueles que, por escaparem ao cânone clássico ou por não satisfazerem ao gosto médio do público, eram recusados por teatros como a Comédie-Française e o Odéon. De início, Antoine parece identificar a encenação com o aparato cênico capaz de localizar uma trama no tempo e no espaço. Depois de assistir ao ensaio geral de *Ventre de Paris*, adaptado do romance homônimo de Zola, ele comenta, em seus

7 Konstantin S. Stanislavski. *Minha vida na arte*. Trad. Paulo Bezerra, op. cit., p. 430, 431, 514.

Souvenirs: "Não reconheço ali o livro a não ser pela encenação (*mise en scène*), extremamente vívida e exata; no tocante ao resto, não passa de um grandessíssimo melodrama".[8]

Ao lamentar o fato de estar sendo obrigado, por falta de dinheiro, a ensaiar no salão de bilhar de um bistrô de Paris, ele observa: "Que estranho desafio fazer encenação (se é que o que estamos fazendo pode ser chamado assim) no exíguo espaço livre entre a parede e os lados da mesa, que é a maior que já vi na vida, mas com a boa vontade de todos estamos avançando".[9]

Em 1903, quase 10 anos após ter encerrado sua experiência com o Théâtre-Libre, Antoine reitera sua opinião de que a encenação é o equivalente visual das descrições no romance:

> Na minha opinião, a encenação moderna deveria tomar no teatro o lugar que as descrições tomam no romance. A encenação deveria – e na verdade é o caso mais frequente hoje – não somente fornecer à ação sua justa moldura, mas também determinar o seu caráter verdadeiro e constituir sua atmosfera. É uma tarefa importante, e também muito nova, visto que o nosso teatro clássico francês não nos preparou de forma alguma para tal.[10]

---

8 André Antoine. *"Mes souvenirs" sur le Théâtre-Libre*, op. cit., p. 21 (entrada de 17/02/1887). Na tradução de Marvin Carlson, op. cit., ver p. 12-13.

9 André Antoine. *"Mes souvenirs" sur le Théâtre-Libre*, op. cit., p. 24 (entrada de 10/03/1887). Na tradução de Marvin Carlson, op. cit., ver p. 15.

10 André Antoine. Conversa sobre a encenação. In: *Conversas sobre a encenação*. Trad. Walter Lima Torres. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001, p. 24-25 (Coleção Dramaturg*ias*).

O trabalho de Antoine apresentava seus melhores resultados quando aplicado a peças realistas ou naturalistas, que tinham referências sociais claras, ambientes determinantes para a ação e que se tornavam ainda mais expressivas com a explicitação cênica do contexto em que a trama se desenrolava.

No entanto, o repertório do Théâtre-Libre era eclético e incluiu também peças em versos, portanto, mais formalizadas e distantes do realismo. Na entrada de 1º de novembro de 1888 dos seus *Souvenirs*, Antoine reproduz o que lhe teria dito Mendès, autor da peça *A rainha Fiammetta*, que estreou no Théâtre-Libre em janeiro de 1889:

> "O Théâtre-Libre assumiu uma tal importância literária que considero meu dever, no momento em que Zola em pessoa lhe oferece uma peça, levantar a bandeira do teatro em versos; além disso, meu caro Antoine, o senhor fez do seu teatro um campo de batalha, não apenas para o público, mas para as escolas literárias; por isso, enquanto durar a experiência, o senhor tem a obrigação de manter a balança em equilíbrio e, para tanto, deveria representar minha *Rainha Fiammetta* na mesma temporada em que anuncia *A pátria em perigo*, de Goncourt, e *Madeleine*, de Zola".[11]

Contudo, quando propuseram a Antoine que montasse *A princesa Maleine*, do simbolista Maeterlinck, ele se esquivou, dizendo que a peça não se enquadrava no que o Théâtre-Libre vinha fazendo, que ele não dispunha do necessário em termos de cenários, adereços e atores e que, se montasse a peça,

11 André Antoine. *"Mes souvenirs" sur le Théâtre-Libre*, op. cit., p. 120 (entrada de 01/11/1888). Na tradução de Marvin Carlson, op. cit., ver p. 91-92.

acabaria por trair o autor.[12] Antoine intuiu com clareza que o simbolismo exigia um modo específico de criar espetáculos e que a poesia de Maeterlinck não estava ligada aos versos, mas a outro universo espiritual e artístico que estava se delineando, e que mantinha relação com o questionamento da forma realista já evidente, na pintura, na obra de Cézanne, Monet, Gauguin e Van Gogh, por exemplo. Por tudo isso, Antoine saudou o surgimento do Théâtre d'Art, considerando-o um complemento necessário ao trabalho do Théâtre-Libre:

> Um comitê de poetas foi organizado para criar um Teatro de Arte que em breve apresentará, no teatro Montparnasse, peças de Pierre Quillard, Rachilde e Stéphane Mallarmé. Isso é ótimo, porque só o Théâtre-Libre não é mais suficiente, outros grupos se tornam necessários para apresentar certas obras que nós não podemos apresentar em nosso teatro. Não vejo nisso uma concorrência, mas um complemento na revolução que se acelera.[13]

Antoine tinha uma percepção muito precisa do panorama teatral de sua época e da importância que seu teatro assumiu dentro daquela configuração. Mais de uma vez repetiu que o

---

12 André Antoine. *"Mes souvenirs" sur le Théâtre-Libre*, op. cit., p. 226 (entrada de 20/02/1891). Na tradução de Marvin Carlson, op. cit., ver p. 171.

13 André Antoine. *"Mes souvenirs" sur le Théâtre-Libre*, op. cit., p. 219 (entrada de 17/01/1891). Na tradução de Marvin Carlson, op. cit., ver p. 166. Em nota, Carlson precisa que o Théâtre d'Art foi criado em 1890, um ano antes da data referida no comentário de Antoine, e observa que há, nos *Souvenirs*, muitos equívocos desse tipo, visto que o livro foi escrito mais de 30 anos depois do surgimento do Théâtre-Libre. Segundo Carlson, o maior interesse do livro é a transcrição literal de documentos e cartas do período abrangido (1887-1894). Ver Marvin Carlson, op. cit., p. XI-XIV.

Théâtre-Libre deveria ser avaliado não pela qualidade de suas montagens, mas pela luz que ajudou a lançar sobre o batido teatro de entretenimento. Segundo ele, até os seus detratores reconheciam que, ainda que o Théâtre-Libre não tenha montado muitas peças excelentes, era incontestável que ele havia tornado evidente a má qualidade da maior parte das peças apresentadas em outros teatros.[14]

Na *Conferência de Buenos Aires*, realizada em agosto de 1903, durante uma turnê à América Latina que incluiu uma passagem pelo Brasil, Antoine retoma a ideia, afirmando que a importância do Théâtre-Libre foi limpar o terreno e prepará-lo para novas tendências teatrais, que, de outro modo, teriam ainda mais dificuldade para se impor.[15] Houve um momento em que a grita contra as novidades que ele propunha era tamanha, que até os programas do seu teatro foram acusados de imoralidade...[16] É interessante também lembrar que debates acalorados foram provocados no Senado francês pelo fato de o

14 André Antoine. *"Mes souvenirs" sur le Théâtre-Libre*, op. cit., p. 168-169 (entrada de 09/03/1890). Na tradução de Marvin Carlson, op. cit., ver p. 127.

15 André Antoine. *Antoine, l'invention de la mise en scène*. Org. Jean-Pierre Sarrazac; Philippe Marcerou. Arles: Actes Sud-Papiers, 1999, p. 135.

16 Na entrada de 15/07/1891, Antoine registra: "Auguste Vitu concluiu sua última resenha sobre espetáculo do Théâtre-Libre com estas encantadoras palavras: 'Ia esquecendo de dizer que a administração do Théâtre-Libre distribuiu uma bela coleção de desenhos obscenos à guisa de programa. A festa foi completa'. Ora [continua Antoine] esses desenhos eram de Willette, de Forain e nos foram dados pelo *Courier français*. É a velha técnica de disseminar, sistematicamente, para a província e para o estrangeiro, a ladainha da pornografia...". André Antoine. *"Mes souvenirs" sur le Théâtre-Libre*, op. cit., p. 240. Na tradução de Marvin Carlson, op. cit., ver p. 182.

Diretor das Belas-Artes ter adquirido com dinheiro público, para o seu departamento, quatro assinaturas para a temporada do Théâtre-Libre de 1890-1891. A indignação era motivada pelas "imundícies"[17] apresentadas pelo grupo, que desrespeitavam a boa sociedade e a família burguesa ao expor sem subterfúgios e sem dó a hipocrisia que cimentava a ordem social.

A luta do Théâtre-Libre contra a peça bem-feita saiu vitoriosa, o trabalho de divulgação de autores estreantes e/ou desconhecidos na França, como Ibsen, por exemplo, foi da maior relevância, e novos temas e personagens foram trazidos à cena. A estratégia do Théâtre-Libre era reunir um autor consagrado e um estreante no mesmo espetáculo e apostar na novidade do repertório e da sua apresentação cênica. Dramaturgos de corte realista, recusados pelos comitês de leitura de teatros estabelecidos, foram montados por outras companhias, depois que Antoine demonstrou sua viabilidade. Efetivamente, entre 1887 e 1890, o Théâtre-Libre, círculo de amadores sustentado pelas assinaturas anuais adquiridas por seus sócios, apresentou 125 peças inéditas, enquanto que, no mesmo período, o Gymnase, o Vaudeville, o Odéon e a Comédie-Française não lançaram, no total, mais do que 164 textos inéditos.[18]

17 André Antoine. *"Mes souvenirs" sur le Théâtre-Libre*, op. cit., p. 208 (entrada de 22/12/1890). Na tradução de Marvin Carlson, op. cit., ver p. 159. A palavra utilizada em francês foi *ordures*, que possui uma ampla gama de significados, todos ligados a algo repelente por sua sujeira: lixo, dejetos, porcarias, detritos, lama.

18 André Antoine. *"Mes souvenirs" sur le Théâtre-Libre*, op. cit., p. 214 (entrada de 31/12/1890). Na tradução de Marvin Carlson, op. cit., ver p. 163.

Entretanto, apresentadas pelos teatros oficiais, nem sempre obtiveram sucesso as peças que o Théâtre-Libre sabia montar com maestria. É esclarecedora a análise que Antoine faz das causas do fracasso de *La parisienne* (A parisiense), de Becque, pela Comédie-Française, em 1890. Em longa carta ao crítico Sarcey, Antoine vai direto ao ponto: a montagem da Comédie não respeitou o sentido da peça. E enumera como principais problemas a falta de modulação do espaço cênico, a inadequação do cenário, que não ajudava a concretizar o lugar da ação, o tom empostado dos atores, sua atração pelo proscênio, sua incapacidade de "entrar no personagem" e de se manter nos limites da quarta parede.[19]

Como vimos, a percepção da necessária articulação entre todos os elementos cênicos é um dos requisitos essenciais para que se estabeleça o conceito de encenação. Antoine compreendia efetivamente seu ofício como a orquestração de todos os elementos cênicos à sua disposição. No entanto, a precedência atribuída ao texto reduzia os demais elementos à condição de veículo de um sentido previamente dado, atribuindo-lhes papel subalterno.

Isso pode ser constatado também pelo fato de Antoine considerar o manejo da cena como uma questão técnica (o termo que ele usa para se referir a isso é *métier*[20]). Para ele, a pedra de toque do teatro era o ator, porque a atuação é o elemento cênico que mais resiste à ruptura

19 André Antoine. *"Mes souvenirs" sur le Théâtre-Libre*, op. cit., p. 197-203 (entrada de 24/11/1890). Na tradução de Marvin Carlson, op. cit., ver p. 149-155.

20 André Antoine. *"Mes souvenirs" sur le Théâtre-Libre*, op. cit., p. 198 (entrada de 24/11/1890). Na tradução de Marvin Carlson foi usado o termo *profession*, op. cit., ver p. 150.

com o teatro tradicional. No trabalho de um ator profissional da época, observa ele, era possível ler não só a tradição do classicismo francês (a declamação e o estilo nobre requeridos pelos personagens abstratos das peças do século XVII), como também a postura e o gestual necessários a "peças fantasistas", denominação que englobava comédias de costumes e outras variantes leves do "repertório".[21] A esse respeito, é bastante esclarecedora a comparação que Antoine estabelece, na carta a Sarcey citada acima, entre o novato Janvier, que trabalhou na montagem do texto *Le Maître*, de Jean Julien, criada pelo Théâtre-Libre em 23/03/1890,[22] e Decori, protagonista da mesma peça, apresentada também em 1890 nas Nouveautés:

> Um deslocamento efetuado por Janvier, por exemplo, torna-se algo bem diferente quando executado por Decori: é que Decori, com toda a sua experiência, tem nas pernas, repito, todo o *métier* usual, ótimo, aliás, mas prejudicial neste caso, e não é fácil se desfazer disso de uma hora para outra. Decori, que conhece seu *métier*, parece pouco natural, enquanto Janvier, que não o conhece, estava à vontade; ele simplesmente vai para onde mandam que ele vá, no seu ritmo natural do dia a dia. O outro tem um caminhar especial, "um caminhar de teatro", do qual ele terá cem vezes mais dificuldade de se desfazer do que possa ter tido para o aprender.[23]

---

21 A categoria "peças fantasistas" serve para abarcar grande parte do que não pertence à dramaturgia realista e embora Antoine tome o cuidado de não dar à expressão uma conotação depreciativa, não se pode dizer que ela tenha sido usada em sentido neutro. André Antoine. *"Mes souvenirs" sur le Théâtre-Libre*, op. cit., p. 199 (entrada de 24/11/1890). Na tradução de Marvin Carlson, op. cit., ver p. 150.

22 André Antoine. *"Mes souvenirs" sur le Théâtre-Libre*, op. cit., p. 172 (entrada de 23/03/1890). Na tradução de Marvin Carlson, op. cit., ver p. 130.

23 André Antoine. *"Mes souvenirs" sur le Théâtre-Libre*, op. cit., p. 201 (entrada de 24/11/1890). Na tradução de Marvin Carlson, op. cit., ver p. 153.

Apesar de terem sido utilizados, na retomada da peça, o cenário e as marcas elaborados por Antoine para a versão do Théâtre-Libre, na nova montagem o todo não funcionou, porque o convencionalismo da atuação destoava do restante.

A simplicidade, o despojamento e a naturalidade que mimetizam a atitude cotidiana são os valores mais importantes para Antoine, que acredita que o Théâtre-Libre conseguiu criar, sem o ter premeditado, uma nova forma de atuação, "pela simples devoção ao sentido e ao espírito das obras".[24] Isso requeria um intenso trabalho com os atores para evidenciar "o mecanismo interior das cenas e seus múltiplos movimentos"[25] e também, claro, uma luta incansável contra o estrelismo, que destrói o conjunto e, como consequência, impede a compreensão do significado da peça.[26] Antoine se preocupava mais com o trabalho coletivo do elenco do que com o desempenho do ator considerado individualmente, embora preparasse com cuidado a atuação de sua trupe a cada novo espetáculo. Para ele, o ator deveria ser um "instrumento na mão do poeta e do encenador",[27] e ter "visão de conjunto",[28] qualidade raramente encontrada entre os intérpretes. Na *Conferência de Buenos Aires*, na qual faz um

24 André Antoine. *"Mes souvenirs" sur le Théâtre-Libre*, op. cit., p. 157 (entrada de 27/11/1889). Na tradução de Marvin Carlson, op. cit., ver p. 119.

25 Idem.

26 Conférence de Buenos Aires. In: André Antoine. *Antoine, l'invention de la mise en scène*, op. cit., p. 136.

27 Conférence de Buenos Aires. In: André Antoine. *Antoine, l'invention de la mise en scène*, op. cit., p. 137.

28 André Antoine. Conversa sobre a encenação. In: *Conversas sobre a encenação*, op. cit., p. 31.

balanço de sua trajetória, a superioridade do texto em relação à atuação é enunciada com todas as letras: "não são os atores, mas os autores do Théâtre-Libre que estão em turnê aqui".[29]

Para Antoine, a supremacia do texto nunca esteve em questão, nem na época do Théâtre-Libre, nem depois. Em 1925, ele chega mesmo a afirmar que a especificidade da encenação francesa é respeitar o autor.[30] E em 1930, apesar de elogiar alguns aspectos da encenação de Meyerhold para o *Revizor* (*O inspetor geral*), Antoine deplora que o texto de Gogol tenha sido alterado por inserções da própria lavra do diretor e prevê que, na França, não encontrará boa acolhida esse excesso de poder do encenador que imprime sua marca pessoal a todos os elementos cênicos.[31]

Considerando, em perspectiva, o legado de Antoine, seria possível dizer que, justamente por ter ancorado o texto na verdade da vida, utilizando-se para isso de recursos cênicos realistas, por ter reconfigurado as convenções teatrais no sentido de torná-las o mais possível imperceptíveis, ele acabou por evidenciar, *a contrario*, a incompletude, a insuficiência da literatura dramática, em torno da qual se desenvolviam o pensamento e a prática teatrais do fim do século XIX.

---

29 Conférence de Buenos Aires. In: André Antoine. *Antoine, l'invention de la mise en scène*, op. cit., p. 124.

30 Antoine manifesta essa ideia ao comentar entrevistas realizadas pelo crítico Léopold Lacour (do periódico *Comoedia*) a respeito da encenação e dos encenadores franceses. Ver André Antoine. *Antoine, l'invention de la mise en scène*, op. cit., p. 232, 236, 238-241.

31 André Antoine. *Le Réviseur* [*sic*], par la troupe moscovite de Meyerhold (30/06/1930). In: *Antoine, l'invention de la mise en scène*, op. cit., p. 180-181.

Também para Stanislávski o ponto de partida do espetáculo é o texto dramático, porém, em seu pensamento teatral e em sua prática cênica, o papel central cabe ao ator. No âmbito da atuação, o fio condutor de suas pesquisas é a descoberta da lógica das ações apresentadas pela trama, o que exige, por um lado, estrita racionalidade[32] para discernir seu encadeamento e, por outro, imensa imaginação[33] para justificá-lo.

Em consonância com esse ideário, o aparato cênico é valorado principalmente em função do ator e da ajuda que pode lhe prestar na construção do papel. O que caracteriza Stanislávski é que o referencial para sua busca de verdade cênica não eram nem os clichês teatrais (que ele abominava a ponto de dizer que o que mais odiava no teatro era o teatro), nem a vida vulgar e cotidiana, mas a vida artística.[34]

Ao colocar em perspectiva o papel do cenário no espetáculo teatral das últimas décadas do século XIX e do início do século XX, Denis Bablet observa que, no Théâtre-Libre, a criação do espaço cênico precedia o início dos ensaios: Antoine acreditava que, imersos nesse lugar, nesse ambiente recriado de forma realista, os atores assumiriam necessariamente as disposições

32 Para as relações entre a racionalidade em Stanislávski e em Brecht, ver Iná Camargo Costa. Aproximação e distanciamento (o interesse de Brecht por Stanislávski). In: Arlete Cavalieri; Elena Vássina (orgs.). *Teatro russo*. Literatura e espetáculo. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011, p. 163-181.

33 Elena Vássina; Aimar Labaki. *Stanislávski, vida, obra e Sistema*. Rio de Janeiro: Funarte, 2015, p. 297-298.

34 Stanislavski. *Mi vida en el arte*. Trad. Salomón Merener, op. cit., p. 136.

e atitudes mais adequadas à situação dramática em questão. No Teatro de Arte de Moscou, em contrapartida, mesmo nos espetáculos de cunho realista, o cenário era criado, sob a orientação de Stanislávski, não a partir da reprodução da realidade extra-cênica que o texto evocava, mas basicamente a partir da estrutura do drama, de seu movimento, suas ideias, seu conflito dramático e dos fatos principais que ele apresentava.[35] Para isso era de fundamental importância o minucioso trabalho de mesa do qual toda a equipe participava e que se destinava a determinar o que Stanislávski chamava de *núcleo ou cerne*[36] do texto e que nortearia o trabalho de todos os envolvidos na elaboração do espetáculo.

Ao fim de sua carreira, Stanislávski sonhava com uma disposição cênica que seria sugerida pelos atores ao longo do processo de ensaios, segundo as necessidades da contracenação e, depurada pelo diretor e sistematizada pelo cenógrafo, só seria construída o mais próximo possível da estreia.[37]

Stanislávski abominava os cenários pintados em perspectiva por sua falsidade, irremediavelmente denunciada pela tridimensionalidade

35 Denis Bablet. *Le décor de théâtre de 1870* à *1914*. Paris: CNRS, 1975, p. 47-55 (Meininger), p. 109-138 (Théâtre-Libre e Teatro de Arte de Moscou).

36 Ver, respectivamente, Stanislavski. *Mi vida en el arte*. Trad. Salomón Merener, op. cit., p. 138. *Minha vida na arte*. Trad. Paulo Bezerra, op. cit., p. 185.

37 María Ósipovna Knébel. *El último Stanislavsky*. Análisis activo de la obra y el papel. Trad. Jorge Saura. Madrid: Editorial Fundamentos, 2010, p. 130, e Stanislávski. Apud Elena Vássina; Aimar Labaki. *Stanislávski, vida, obra e Sistema*, op. cit., p. 258: "De todos os esboços propostos pelos atores se cria o plano do cenário" (anotações de 1936-1937).

da figura do ator. Novos procedimentos teriam que ser desenvolvidos, buscando criar não um quadro pictórico, diante do qual os atores representariam, mas um espírito, uma atmosfera, em consonância com o texto. É por isso que ele pode dizer, ao comentar a participação do pintor Símov, que resumia em seu trabalho como cenógrafo as diretrizes do Teatro de Arte, sobretudo em seus espetáculos realistas: "Nosso Teatro colocou para o pintor uma série de exigências especificamente cênicas. Foi exigido dele que se convertesse, até certo ponto, em *régisseur*".[38]

O termo *régisseur* aparece com diferentes graus de abrangência, ao longo de *Minha vida na arte*, relato autobiográfico publicado nos Estados Unidos, em 1924, e na URSS, em 1926, e no qual Stanislávski procura analisar sua trajetória a partir do viés de suas buscas artísticas, em especial no âmbito da direção e da atuação. Normalmente, a palavra é empregada por Stanislávski para designar aquele que elabora e põe em cena o aparato exterior de um espetáculo, sempre com vistas a uma relação coerente e homogênea entre os vários elementos, a saber, cenários, figurinos, maquiagem, movimentação cênica, luz, sonoplastia. Às vezes, no entanto, o termo se reveste de um tom

38 Stanislvaski. *Mi vida en el arte*. Trad. Salomón Merener, op. cit., p. 346. A tradução argentina de *Minha vida na arte* opta por usar o termo *régisseur* na quase totalidade das ocorrências em que a atividade de diretor teatral é referida; a tradução brasileira prefere a expressão "diretor de cena", que absolutamente não me parece adequada para designar o trabalho de criação e organização do espetáculo naqueles teatros que, no fim do século XIX e inícios do século XX, procuraram um caminho alternativo ao rotineiro teatro comercial. Ver, por exemplo, *Mi vida en el arte*. Trad. Salomón Merener, op. cit., p. 126, 133, 170, 171, 172, 234, 331, 346, 400, 411. E em português, *Minha vida na arte*. Trad. Paulo Bezerra, op. cit., respectivamente, p. 171, 180, 220, 221, 222, 306, 431, 447, 507, 520.

algo pejorativo, como quando esses recursos, em conjunto, são referidos como "truques" destinados a camuflar a fraqueza ou a falta de preparo dos atores:

> A organização desse espetáculo [*O judeu polonês*, dos franceses Erckmann e Chatrian, montado pela Sociedade de Arte e Literatura na temporada 1895-1896] foi para mim uma nova lição, por meio da qual aprendi a ajudar exteriormente o ator, recorrendo a truques de *régisseur*.[39]

Essa cortina de fumaça lançada em torno do ator que não consegue criar seu papel com a necessária profundidade já havia, como vimos, incomodado Stanislávski por ocasião da turnê dos Meininger a Moscou, em 1890.

Em 1902, o Teatro de Arte monta *O poder das trevas*, de Tolstói. Cansado dos mujiques convencionais do teatro russo, Stanislávski fez incursões à província de Tula, onde se passa a ação, e aos povoados vizinhos, onde observou o dia a dia e as festividades daquelas comunidades, comprou tecidos, louças, objetos e chegou mesmo a trazer para Moscou um par de camponeses para servirem de modelo aos atores e funcionarem como "*régisseurs*", aferindo a exatidão do comportamento do elenco em relação aos costumes da aldeia.[40]

---

39 Stanislavski. *Mi vida en el arte*. Trad. Salomón Merener, op. cit., p. 156.

40 Stanislavski. *Mi vida en el arte*. Trad. Salomón Merener, op. cit., p. 273. Na tradução brasileira, ver p. 350: "As obrigações dos dois consistiam em dirigir a peça do ponto de vista dos costumes da aldeia".

A preocupação com a exatidão foi tal, que Claudine Amiard Chevrel, em seu livro sobre o Teatro de Arte, incluiu o espetáculo na categoria "naturalismo folclórico".[41] Mas o resultado foi frustrante para Stanislávski, que comenta:

> Nós, os atores, não soubemos ou não conseguimos transmitir a parte espiritual da peça, porque não tínhamos progredido o suficiente para nos apossarmos dela. E como em geral acontece nesses casos, para preencher as lacunas tivemos que recorrer ao exagero da parte exterior, ligada aos costumes; e essa, por não ser justificada em sua vertente interior, resultou num naturalismo nu e cru. Quanto mais nos aproximávamos da realidade, quanto mais etnográfico ficava tudo, pior era o resultado. Não houve "treva" espiritual, por isso o exterior, o que era naturalista, se tornava desnecessário; não servia de complemento nem de ilustração a coisa alguma. A etnografia asfixiou o ator e a peça, o drama como um todo.
>
> Do ponto de vista dos cenários e figurinos fizemos mais do que o necessário e se pode afirmar com razão que nunca o palco viu uma aldeia tão autêntica.[42]

Muitas vezes, Stanislávski trabalhava em colaboração com outros *régisseurs* no Teatro de Arte, como foi o caso, por exemplo, em *As três irmãs*, de Tchékhov, criada em 1901, juntamente com Nemiróvitch-Dântchenko:

---

41 Claudine Amiard Chevrel. *Le Théâtre Artistique de Moscou (1898-1917)*. Paris: CNRS, 1979, p. 201-207.

42 Stanislavski. *Mi vida en el arte*. Trad. Salomón Merener, op. cit., p. 273. Nesse mesmo capítulo, encontra-se (p. 274) o relato da participação da aldeã no processo de ensaios e os percalços que tiveram que ser enfrentados até ficar decidido que seria utilizada apenas a voz gravada da velha senhora, porque sua simples presença destoava completamente da cena que estava sendo criada, por mais autêntica e fidedigna que esta fosse em termos de ambientação.

> Depois da primeira leitura começou o trabalho do *régisseur*. Em primeiro lugar, Valdímir Ivánovich Nemiróvich-Dântchenko, como sempre, dirigiu a parte literária, enquanto que eu, como de hábito, descrevi minuciosamente a *mise en scène*: quem deveria ir para um lado ou outro do palco, até onde, para que, o que deveria sentir, o que deveria fazer, que atitude deveria assumir etc.[43]

A função do *régisseur* é o "planejamento do espetáculo"[44] e está, como vimos, na estrita dependência do texto: "Nossa arte, nosso processo criador começa com o dramaturgo, sem ele, os artistas e *régisseurs* não têm o que fazer".[45] Mas sua tarefa não é, absolutamente, mecânica, ela pressupõe uma interpretação pessoal, porém fidedigna, da peça e se os artifícios de *régisseur* podem ajudar os atores na criação de seu papel, não podem, de modo algum, substituir o trabalho que, no último capítulo de *Minha vida na Arte*, Stanislávski divide em exterior e interior, tanto do artista sobre si mesmo quanto dele sobre o papel:

> O trabalho interior reside na elaboração de uma técnica psíquica que permite ao artista evocar o estado criador, durante o qual a inspiração se manifesta com muita facilidade. O exterior, ao contrário, consiste na preparação do aparato corporal para a encarnação do papel e para a exata transmissão de sua vida interior. O trabalho sobre o papel consiste no estudo da essência da obra dramática, do núcleo que teria servido para sua criação, e que determina seu sentido, como o de cada um dos papéis que compõem e integram a obra em questão.[46]

---

43 Stanislavski. *Mi vida en el arte*. Trad. Salomón Merener, op. cit., p. 245.

44 Stanislavski. *Mi vida en el arte*. Trad. Salomón Merener, op. cit., p. 331.

45 Stanislavski. *Mi vida en el arte*. Trad. Salomón Merener, op. cit., p. 411.

46 Stanislavski. *Mi vida en el arte*. Trad. Salomón Merener, op. cit., p. 428.

A articulação entre os elementos cênicos para a criação de um todo homogêneo, marca distintiva do espetáculo na concepção de Stanislávski e pré-requisito para o estabelecimento do conceito de encenação, não era percebida pelo público moscovita do fim do século XIX como uma construção em que diferentes áreas criativas colaboravam, interligadas, tendo cada uma, no entanto, atribuições específicas. Essa confusão fazia com que o êxito no emprego dos recursos de *régisseur* contaminasse positivamente a avaliação do trabalho dos atores. Stanislávski observa ao longo de *Minha vida na arte* ter recebido, especialmente no início de sua carreira como ator, louros indevidos, visto que o que havia enchido os olhos da plateia tinha sido o aparato exterior da montagem e não a qualidade intrínseca da atuação.[47] Até o fim da vida de Stanislávski, sua pesquisa foi norteada pelo desejo de estabelecer com clareza os domínios cênicos, integrando-os de forma produtiva e evitando que o espetáculo fosse apenas a ilustração mecânica do texto dramático, sem um ponto de vista explícito do diretor.

Quando concluiu suas memórias, Stanislávski estava na casa dos sessenta anos e já havia experimentado, como assinalou, todo tipo de representação cênica, segundo as correntes artísticas mais diversas.[48] Depois de tão longa trajetória, sua maior certeza era que o ator se constituía no principal elemento cênico, mas que pouco se havia escrito a respeito das leis psicofísicas que regem a criação e, além disso, esse pouco não tinha aplicação

47 Ver, por exemplo, Stanislavski. *Mi vida en el arte*. Trad. Salomón Merener, op. cit., p. 110 e p. 156.

48 Stanislavski. *Mi vida en el arte*. Trad. Salomón Merener, op. cit., p. 420.

prática nenhuma no momento da preparação de um papel. Foi exatamente para preencher essa enorme lacuna que Stanislávski pensou em aprofundar e sistematizar suas pesquisas a respeito de um método capaz de abrir caminho para o estado criador do ator, unindo (e superando) duas correntes então em voga: a que defendia a crença de que o talento bastava, e a que depositava confiança ilimitada na técnica.

A partir da experiência como diretor e ator, Stanislávski elaborou seu sistema, eminentemente prático. Todas as precauções foram tomadas para evitar cair na pura teoria ou no campo da crítica, ambas úteis, mas distantes do que pode efetivamente ajudar o ator em seu trabalho.[49]

Seu intuito era oferecer ao ator uma forma de acesso voluntária e consciente ao subconsciente, fonte do ímpeto criativo. A preparação que incide sobre a personalidade do ator visa a colocá-lo em condições de criar com competência o seu trabalho, a saber, a elaboração do papel em consonância com as ideias e o mundo espiritual do autor. Pretende também oferecer-lhe instrumentos para preservar essa criação da monotonia e do enrijecimento, mantendo sempre a qualidade e o frescor do seu desempenho e sua inserção produtiva no conjunto do espetáculo.

---

49 Stanislavski. *Mi vida en el arte*. Trad. Salomón Merener, op. cit., p. 424: "Tudo o que se escreveu sobre teatro ou é mera filosofia, às vezes interessante, que fala de forma bonita sobre os resultados que se quer alcançar na arte, ou é uma crítica que discorre a respeito da pertinência e da legitimidade, ou não, dos resultados alcançados"

Não podemos nos deter aqui nos diversos contornos que a pesquisa de Stanislávski sobre o trabalho do ator foi assumindo ao longo de sua vida profissional, nem nos descaminhos que resultaram de sua divulgação parcial, mal-intencionada ou incompetente por discípulos, ex-discípulos e curiosos, tampouco vamos falar das modificações de terminologia ditadas pelo medo de que o vocabulário utilizado fosse considerado idealista pelas autoridades culturais da Revolução.[50]

Não quero, no entanto, deixar de observar que não corresponde à realidade histórica a afirmação muito difundida de que, de início, o Sistema se preocupava sobretudo com a construção psicológica do personagem, faltando-lhe dar atenção à corporificação do papel, o que só teria passado a ter importância na fase final da pesquisa e da vida de Stanislávski. Em *Minha vida na arte*, há um interessante comentário a respeito da criação, no Teatro de Arte, em 1900, do personagem do Dr. Stockmann, protagonista de *O inimigo do povo*:

> A imagem exterior foi uma derivação natural da interior. O corpo e a alma de Stockmann e de Stanislávski se fundiram. Bastava que eu me pusesse a pensar nas ideias ou nas preocupações do dr. Stockmann para que, automaticamente, aparecessem em mim os sintomas de sua miopia, a inclinação de seu corpo para a frente e seu andar apressado [...].

50 A esse respeito, ver Béatrice Picon-Vallin, Stanislávski e Meyerhold. Solidão e revolta; e Elena Vássina. "Nenhum manual ou gramática da arte teatral": alguns apontamentos sobre a formação do sistema de Stanislávski. *Folhetim*, Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 7Letras, n. 30, respectivamente p. 6-33 e p. 34-43, 2013.

> Bastava, ainda fora do palco, que eu adotasse as maneiras do personagem e, na mesma hora, surgiam em minha alma os sentimentos e sensações que outrora lhes haviam dado origem. A imagem e as paixões do personagem em questão se converteram em algo organicamente próprio, ou, dito de outro modo, meus sentimentos se modelaram sob a influência direta de Stockmann. E isso me permitia experimentar a alegria mais intensa que um artista pode ter, já que eu emitia no palco pensamentos alheios, me entregava a paixões alheias, executava ações de outro, e tudo aparecia como se fosse meu.[51]

Béatrice Picon-Vallin cita em seu ensaio *Stanislávski e Meyerhold. Solidão e revolta* que, em 1901, para obter de Meyerhold o frêmito que o papel de Tusenbach lhe exigia, em uma cena de *As três irmãs*, dirigida por Stanislávski, este o fez desarrolhar uma garrafa e, a partir dos movimentos e das tensões de seu corpo, "algo brotou, que não era o sentimento, mas podia ser percebido como tal pelos observadores".[52]

Quando Maria Knébel, uma das mais fieis discípulas de Stanislávski, deu a seu livro sobre a análise ativa o título *O último Stanislávski*, muito provavelmente ela desejava sublinhar o que lhe aparecia como uma das vertentes do legado essencial de seu mestre mais do que o fato de essa elaboração caracterizar exclusivamente os anos finais da carreira dele.

---

51 Stanislavski. *Mi vida en el arte*. Trad. Salomón Merener, op. cit., p. 260.

52 Béatrice Picon-Vallin, Stanislávski e Meyerhold. Solidão e revolta, art. cit., p. 19.

A pesquisa sobre a importância das ações físicas se organiza de modo sistemático entre 1935 e 1938, porém isso não significa que ela tenha começado naquele momento, e, sim, que o momento era propício a um trabalho livre do ritmo premente das estreias. É preciso lembrar que desde que, em 1928, Stanislávski teve um grave ataque cardíaco durante as comemorações do 30º aniversário do Teatro de Arte, os médicos praticamente o trancaram em casa, o que, aliás, Meyerhold afirma ter apressado a morte do paciente.[53]

Vassíli Toporkov, em seu *Stanislávski ensaia – memórias*,[54] escrito entre 1948 e 1950, relata de modo muito vivo e interessante sua chegada ao Teatro de Arte, em 1927, depois de um longo período em que seu nome foi ventilado, analisado e finalmente aceito pela companhia. Ele já era um ator experiente, tinha trabalhado em vários teatros em S. Petersburgo e nas províncias russas e soviéticas. Seu interesse pelo trabalho de ator proposto por Stanislávski se consolidou ao comparar *O jardim das cerejeiras* do Teatro de Arte de Moscou com a versão que integrava o repertório do Teatro Alexandrínski. Da parte de Stanislávski o interesse primordial em relação ao novo contratado era a possibilidade de verificar o potencial de suas propostas de atuação, especificamente o método das ações físicas, para a reconfiguração do trabalho de um ator já maduro.

53 Béatrice Picon-Vallin, Stanislávski e Meyerhold. Solidão e revolta, art. cit., p. 13.

54 Vassíli Toporkov. *Stanislávski ensaia – memórias*. Trad. Diego Moschkovich. São Paulo: É Realizações, 2016.

Chama a atenção no relato de Toporkov o fato de, em 1938, Stanislávski afirmar, durante os ensaios de *Tartufo*, cuja estreia ele não chegou a ver, que não conseguia ainda aplicar plenamente o sistema, embora já se falasse dele desde a década de 1910:[55]

> Muitos conhecem o sistema, mas apenas poucos sabem aplicá-lo. Eu, Stanislávski, conheço o sistema, mas ainda não consigo, ou melhor, apenas agora começo a conseguir aplicá-lo. Para dominar o sistema que eu mesmo desenvolvi, precisaria nascer uma segunda vez e, tendo vivido até os sessenta anos, começar minha carreira de ator do começo.[56]

Apesar de o texto dramático ser o ponto de partida do trabalho de criação do espetáculo, o modo de aproximação do papel proposto por Stanislávski consegue transformar o verbo em encarnação, presença, *performance*. Não à toa ele insiste em dizer ao ator que seu trabalho só poderia ser mensurado por meio da reação de seus comparsas na contracenação. Não importa o bem-estar ou a satisfação do ator em relação a seu próprio desempenho, mas a interação consistente com seus parceiros de cena. É no jogo que o trabalho flui. O texto tem que deixar de ser uma preexistência e tornar-se presença por meio da criação de uma linha de ações físicas que se sustente do início ao fim do espetáculo, baseada nas ideias do autor mas apropriada pelos intérpretes, especialmente por meio do estudo do comportamento físico do personagem.

---

55 Ver nota do tradutor Diego Moschkovich a esse respeito in: Vassíli Toporkov. *Stanislávski ensaia – memórias*, op. cit., p. 152.

56 Vassíli Toporkov. *Stanislávski ensaia – memórias*, op. cit., p. 152.

Stanislávski considera, inclusive, que o método que ele propõe protege o trabalho do ator, impedindo-o de se tornar apenas um alto-falante do autor:

> Devem agradecer-me por não deixar o artista matar a si mesmo no papel e o papel em si mesmo; que eu não deixe que ocorra uma substituição violenta de vocês mesmos por uma pessoa estranha, ou seja, o autor da peça. Sejam agradecidos por eu, logo no primeiro contato com a personagem, não colocar o criador em uma posição subordinada e sob a dependência de outros.[57]

Por considerar o texto teatral o elemento originário do espetáculo, em cujo centro está o ator, Stanislávski se dedica com afinco a dar concretude às palavras e, sobretudo, a torná-las a manifestação mais evidente e palpável da lógica e da vida espiritual que as sustentam. Por isso Toporkov reporta a bela definição de Stanislávski para o teatro: a arte da experiência do vivo e da transformação.[58]

A pesquisa de Stanislávski, no entanto, muito cedo encontrou um problema que ele não esteve em condições de solucionar e que se relacionava primordialmente com a atuação nos textos simbolistas, cuja trama não se definia como um encadeamento de ações regido pela lógica, mas pela criação de atmosferas que se chocavam contra a corporeidade do ator. Para tentar encaminhar uma investigação consistente a esse respeito, em 1905 Stanislávski criou o Teatro-Estúdio, cuja direção entregou a um de seus mais brilhantes colaboradores no elenco inicial do Teatro de Arte de Moscou, Vsévolod

57 Apud Elena Vássina; Aimar Labaki. *Stanislávski, vida, obra e Sistema*, op. cit., p. 243-244.

58 Vassíli Toporkov. *Stanislávski ensaia* – memórias, op. cit., p. 227 e p. 234.

Meyerhold, que havia deixado a trupe em 1902 para trabalhar na província como ator e diretor de sua própria companhia.

Béatrice Picon-Vallin descreve com minúcia em *No limiar do teatro: Meyerhold, Maeterlinck e A morte de Tintagiles*[59] o desacordo entre Stanislávski e o jovem diretor empenhado em romper o realismo por meio de um gestual plástico e rítmico distante do cotidiano, um gestual que remetia à pintura e à música, valorizando as ênfases visuais em detrimento das ênfases lógicas, e privilegiando a forma e não a emoção. O edifício realista-naturalista ficou para sempre abalado pela dicção monocórdia, pela música, original e independente, que não servia nem de fundo nem de ênfase pontual para sublinhar determinadas emoções, e também pela luz que não visava a reproduzir fenômenos da natureza. O laboratório, fechado poucos meses depois de inaugurado sem que o espetáculo tivesse sido mostrado ao público, integra-se na marcha de Meyerhold em direção ao que ele viria a chamar de convenção consciente ou, mais adiante em sua trajetória, realismo musical.

O que Meyerhold propõe e assinala é uma mudança de paradigma teatral. É a afirmação do pensamento sobre teatro que se impõe à técnica irrefletida: "É com os dedos que um pianista pensa, mas o que ele faz é *pensar*, e não batucar num piano, que diabo!"[60]

---

59 Béatrice Picon-Vallin. No limiar do teatro: Meyerhold, Maeterlinck e A morte de Tintagiles. Trad. Fátima Saadi. In: *A arte do teatro entre tradição e vanguarda*. Meyerhold e a cena contemporânea. 2. ed. Rio de Janeiro: 7Letras: Teatro do Pequeno Gesto, 2013, p. 13-28.

60 Meyerhold. *Vsevolod. Meyerhold*. Org., introdução e trad. Béatrice Picon-Vallin. Arles: Actes Sud-Papiers, 2005, p. 109.

Esse pensamento deve estar inserido na realidade histórica, política e estética. O apreço de Meyerhold pelos modos tradicionais de expressão das grandes épocas teatrais e do Oriente encontra paralelo em sua valorização do tempo presente e, como consequência, em sua clara noção da transitoriedade da leitura proposta por qualquer espetáculo.

> Cada época possui seu código de convenções, que é preciso respeitar para ser compreendido, mas não se deve esquecer que essas convenções mudam. [...] Na vida corrente, logo percebemos o lado mentiroso das convenções caducas, mas, no teatro, frequentemente as aplaudimos por força do hábito.[61]

A abordagem meyerholdiana do teatro se dará decididamente a partir do espetáculo e de seus elementos. Para ele, o encenador é autor de composições cênicas e sua função é coordenar a atividade de todos os criadores nelas envolvidos: atores, autor dramático, cenógrafo etc., com o objetivo de materializar uma ideia única.[62] A partir de sua encenação para o *Revizor*, de Gógol, em 1926, Meyerhold aparece nos cartazes como autor do espetáculo,[63] ou encenador-"autor",[64] não deixando margem a dúvidas a respeito do caráter criativo (e

61 Meyerhold. *Vsevolod. Meyerhold*. Org., introdução e trad. Béatrice Picon-Vallin, op. cit., p. 128.

62 Meyerhold. *Vsevolod. Meyerhold*. Org., introdução e trad. Béatrice Picon-Vallin, op. cit., p. 54 e p. 60.

63 Béatrice Picon-Vallin. Préface. In: Meyerhold. *Écrits sur le théâtre*. Tome 2. Trad., pref. e notas Béatrice Picon-Vallin. Lausanne: L'Âge d'Homme, 2009, p. 21.

64 Béatrice Picon-Vallin. A obra incontornável de Vsiévolod Meyerhold: acerca do Simpósio Meyerholdiano do ano 2000. Trad. Fátima Saadi. In: Arlete Cavaliere; Elena Vássina (orgs.). *Teatro russo*. Literatura e espetáculo. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011, p. 230.

não prioritariamente técnico) da função, que ele considerava "a especialização mais ampla do mundo".[65]

Essa ideia única, no entanto, não pressupõe a harmonia entre todos os elementos cênicos, ao contrário, é possível exasperá-los, lançá-los uns contra os outros. Meyerhold observa que sempre acaba por tratar com violência os autores cujas peças monta, seja por retificar ou modificar algo,[66] seja por fazer que o texto diga o contrário do que o dramaturgo pretendia:

> O encenador deve saber ler a peça que está montando, mas isso não basta, ele tem que saber construir em sua imaginação o que eu chamo de "o segundo andar da peça". Não importa o modo de interpretá-la, uma peça nunca é mais do que um material para o teatro. Sem mudar uma única linha de uma peça, posso dar dela uma leitura oposta à que seu autor pretendia, recorrendo apenas ao tom da encenação e da atuação.[67]

O fato de Meyerhold considerar o texto como um elemento cênico, em pé de igualdade com os demais, isto é, passível de remanejamentos e adequações, é um dos traços de sua liberdade e de sua inteligência no trato com a cena. Meyerhold é um encenador no sentido pleno

---

65 Meyerhold foi dos primeiros a propor, na Europa, o ensino sistematizado para a formação de encenadores, criando, em 1918, em Petrogrado, o Curso de Formação em Encenação. Béatrice Picon-Vallin. Texto literário, texto cênico, partitura do espetáculo na prática teatral russa. Trad. Fátima Saadi. In: Arlete Cavaliere; Elena Vássina (orgs.). *Teatro russo*. Literatura e espetáculo, op. cit., p. 321. Ver também Meyerhold. *Vsevolod. Meyerhold*. Org., introdução e trad. Béatrice Picon-Vallin, op. cit., p. 117, para a citação entre aspas.

66 Meyerhold. *Écrits sur le théâtre*, tome 2, op. cit., p. 334.

67 Meyerhold. *Vsevolod. Meyerhold*. Org., introdução e trad. Béatrice Picon-Vallin, op. cit., p. 134.

da palavra: aquele que pensa a articulação entre as diversas áreas cênicas, sem atribuir *a priori* precedência a nenhuma delas:

> Quem, no tocante à criação de um espetáculo, constitui a figura-líder: o encenador ou o autor? Esse debate aparece sempre nas revistas de teatro e me parece extremamente ingênuo. No meu entender, seja quem for que detenha a liderança, é o pensamento que dirige. Nesse duunvirato (autor/encenador), aquele dentre os dois que tem o pensamento mais forte, mais ativo, mais agudo é o que, num dado caso, "dirige". No caso de Faïko [*O lago Lull*, estreia em 1923 e *Professor Bubus*, em 1925] e talvez no de Érdman [*O mandato*, estreia em 1925], eu dirigi, mas no tocante a Maiakóvski, é preciso dizer honestamente que a coisa mudava de figura... Mas não vejo nada de ofensivo nem para o autor nem para o encenador, nem no primeiro exemplo nem no segundo.[68]

Béatrice Picon-Vallin assinala que durante os ensaios de *O mandato* Érdman reescreveu todo o terceiro ato da peça, a partir da visão de cena de Meyerhold. Ela lembra também que Maiakóvski acompanhava muito de perto a preparação das peças de sua autoria que Meyerhold dirigiu (*Mistério-bufo*, 1918 e 1921; *O percevejo*, 1929; *Os banhos*, 1930), e trabalhava todos os dias com os atores a elocução das falas, figurando no cartaz de *O percevejo* não apenas como autor, mas como assistente de direção no tocante ao "trabalho com o texto".[69]

---

68 Meyerhold. *Vsevolod. Meyerhold*. Org., introdução e trad. Béatrice Picon-Vallin, op. cit., p. 139.

69 Béatrice Picon-Vallin. Texto literário, texto cênico, partitura do espetáculo na prática teatral russa. Trad. Fátima Saadi. In: Arlete Cavaliere; Elena Vássina (orgs.). *Teatro russo*. Literatura e espetáculo, op. cit., p. 322; e Béatrice Picon-Vallin. In: Meyerhold. *Écrits sur le théatre*, tome 2, op. cit., p. 400.

Em *Revizor*, Meyerhold montou um novo original, levando em conta não só as variantes da peça, que havia sido muito mutilada pela censura czarista, mas a obra de Gógol como um todo. Não houve grandes alterações textuais, mas, sim, reordenamento de cena, e o espírito corrosivo do autor foi de tal modo evidenciado pela encenação que os puristas, em especial na França, onde o espetáculo foi apresentado em 1930, acusaram o diretor de ter matado a comicidade gogoliana.[70] Em contrapartida, o poeta Bóris Pasternak afirmou, depois de ter assistido à montagem: "Foi a primeira e única vez em minha vida que estive realmente no teatro, isto é, que o teatro me surgiu como uma arte concebível".[71]

Para Meyerhold, o teatro tem suas leis, suas convenções, e não há lugar para o acaso. As leis do teatro não são as leis da natureza, mas as leis da forma.[72] E a convenção consciente, sintética, metonímica e fragmentária, oferece muito mais recursos para a discussão a respeito do real do que a convenção realista, que procura "alcançar a coerência entre a forma e a sua representação".[73] No teatro da convenção, o espectador é envolvido de forma ativa, sendo mesmo considerado o "quarto criador", além do autor, do encenador e do ator, e deve "completar de maneira criativa o desenho das alusões oferecidas em cena".[74]

---

70 Béatrice Picon-Vallin. Texto literário, texto cênico, partitura do espetáculo na prática teatral russa. Trad. Fátima Saadi. In: Arlete Cavaliere; Elena Vássina (orgs.). *Teatro russo*. Literatura e espetáculo, op. cit., p. 323.

71 Béatrice Picon-Vallin. Préface. In: Meyerhold. *Écrits sur le théâtre*, tome 2, op. cit., p. 23.

72 Vsévolod Meyerhold. *Do teatro*. Trad. Diego Moschkovich, op. cit., p. 222.

73 José A Sánchez. *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. México: Toma Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas; Paso de Gato, 2012, p. 29.

74 Meyerhold. *Écrits sur le théâtre*. Lausanne: L'Âge d'Homme, 2001, p. 116. Tome 1 (1891-1917).

Os atores são, ao mesmo tempo, elementos como os demais[75] e o cerne da representação: "Se retirarmos do teatro a palavra, o figurino, a ribalta, as coxias e o edifício teatral, enquanto restarem o ator e seus movimentos cheios de maestria, o teatro continua a ser teatro".[76] Sua preparação deve ser rigorosa, tanto do ponto de vista físico[77] quanto intelectual, e eles só conseguirão deixar de ser simples "gramofones"[78] quando dominarem a composição do espetáculo como um todo e a sentirem plenamente com o seu corpo, podendo assim "se instilar nela [na partitura do espetáculo] e dar a ouvir sua própria melodia atoral".[79]

Em uma de suas aulas no curso de formação de diretores, Meyerhold definiu a *mise en scène* [literalmente, a colocação

75 "No drama musical, o ator não é o único elemento responsável pela ligação entre o poeta e o público. Aqui ele é apenas um dos meios expressivos, não mais nem menos importante do que todos os outros meios de expressão, e é por isso que ele deve se encaixar ao lado de seus irmãos-expressivos". Vsévolod Meyerhold. *Do teatro*. Trad. Diego Moschkovich, op. cit., p. 103.

76 Meyerhold em *As glosas do Doutor Dapertutto*, apud Béatrice Picon-Vallin. O ator poeta. Abordagens do ator meyerholdiano. Trad. Fátima Saadi. In: *A arte do teatro entre tradição e vanguarda*. Meyerhold e a cena contemporânea, op. cit., p. 33.

77 A biomecânica foi elaborada com o intuito de tornar cultural, e não emocional ou psicológica, a movimentação do ator. Ver Béatrice Picon-Vallin. Reflexões sobre a biomecânica de Meyerhold. Trad. Denise Vaudois. In: *A arte do teatro entre tradição e vanguarda*. Meyerhold e a cena contemporânea, op. cit., p. 65-80.

78 Meyerhold em *As glosas do Doutor Dapertutto*, apud Béatrice Picon-Vallin. O ator poeta. Abordagens do ator meyerholdiano, op. cit., p. 37.

79 Meyerhold. *Vsevolod. Meyerhold*. Org., introdução e trad. Béatrice Picon-Vallin, op. cit., p. 85-86.

em cena, o posicionar em cena] como a disposição dinâmica de corpos no espaço, segundo as linhas gerais da concepção do encenador para a peça.[80] O movimento em cena, no entanto, não decorre apenas dos deslocamentos dos atores no espaço de representação, mas também do jogo entre linhas e cores[81] e, sobretudo, do ritmo cênico-musical, seja a música audível ou não.[82] A música, arte do tempo, é usada por Meyerhold para estruturar o espetáculo, cuja dominante é, segundo ele, espacial. Béatrice Picon-Vallin observa, em *Rumo a um teatro musical*, que, a partir da década de 1920, a música vai ter para ele o mesmo efeito estruturante que as máquinas de representar tiveram nos anos de 1910, durante o Outubro Teatral.[83]

A igualdade de estatuto expressivo entre os elementos cênicos, o jogo que eles são levados a estabelecer na criação de um dado espetáculo podem ser considerados marcas essenciais do conceito de encenação. Foi provavelmente essa maestria na criação da reversibilidade entre os elementos cênicos o

80 Aula de 15 de julho de 1918. In: Meyerhold. *Vsevolod. Meyerhold*. Org., introdução e trad. Béatrice Picon-Vallin, op. cit., p. 71 e 72.

81 Meyerhold. *Vsevolod. Meyerhold*. Org., introdução e trad. Béatrice Picon-Vallin, op. cit., p. 41.

82 Meyerhold sonhava inclusive com um espetáculo ensaiado com música, mas apresentado sem ela, tornando-se o ritmo palpável por meio do trabalho dos atores com o texto e por seus deslocamentos no espaço cênico. Ver Béatrice Picon-Vallin. Rumo a um teatro musical: as propostas de Vsévolod Meierhold. Trad. Cláudia Fares. In: *A cena em ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 26.

83 Béatrice Picon-Vallin. Rumo a um teatro musical: as propostas de Vsévolod Meierhold. Trad. Cláudia Fares. In: *A cena em ensaios*, op. cit., p. 24.

que levou Picasso a considerar Meyerhold seu concorrente[84] e Stanislávski a repetir, em diferentes ocasiões, que, em toda a sua vida, havia conhecido um único encenador no sentido próprio da palavra: Meyerhold.[85]

Meyerhold inaugura de pleno direito arte da encenação e a contemporaneidade no teatro. Evidentemente, ele não foi o artífice solitário desse feito, mas será tomado aqui como exemplo e consumação de todos os homens de teatro que buscaram o livre jogo entre os elementos cênicos, considerados em sua força expressiva originária e não como veículos de ideias que preexistem à cena teatral.

84 Nota de Béatrice Picon-Vallin à Carta Pneumática de Meyerhold a Picasso (19/11/1928). Nessa nota, é citado o relato de 16/11/1928 feito pela esposa de Meyerhold, Zinaída Raïkh, aos colegas do Gostim a respeito do encontro da véspera entre o casal e o pintor. In: Meyerhold. *Écrits sur le théâtre*, tome 2, op. cit., p. 399.

85 Béatrice Picon-Vallin. Stanislávski e Meyerhold. Solidão e revolta, art. cit., p. 27.

Posfácio

Com mais de trinta anos de serviços prestados ao teatro no Brasil – como ensaísta, tradutora, editora e dramaturgista – Fátima Saadi nos brinda agora com este denso estudo no terreno da teoria teatral: *A configuração da cena moderna – Diderot e Lessing*. Acostumados que estamos a relacionar a modernidade cênica com o surgimento do encenador, no final do século XIX, o recuo à segunda metade do século XVIII nos coloca diante de autores e obras que costumeiramente são discutidos à luz das poéticas tradicionais, centradas na hegemonia das formas textuais dramáticas. Diderot e Lessing, como se sabe, romperam com os padrões clássicos e conceberam peças com ações e personagens mais próximas da vida cotidiana e da esfera burguesa.

Muito já se escreveu sobre o "gênero dramático sério" ou o "drama burguês" – forma intermediária entre a tragédia e a comédia –, criado por Diderot, ou sobre as ideias teatrais presentes nos artigos que compõem a *Dramaturgia de Hamburgo*, nos quais Lessing critica duramente o modelo francês da tragédia e vê nas peças de Shakespeare um caminho para a renovação do teatro alemão. Sem deixar de lado as discussões envolvendo o âmbito da literatura dramática, Fátima Saadi vai além e destaca nos escritos dos dois autores os momentos em que abordam questões relativas à concretude do espetáculo teatral. Eis o que interessa verdadeiramente à ensaísta: verificar como Diderot e Lessing perceberam e refletiram sobre a necessidade de outra tradução cênica para as modificações formais que introduziram em suas peças. Afinal, os diálogos em prosa – não mais em versos, como nas tragédias clássicas –, os cenários

evocando com realismo um espaço doméstico e personagens colhidas no universo da burguesia, vivendo dramas cotidianos, oferecem ao espectador quadros mais verdadeiros, efeito que se deve construir na cena.

Fátima Saadi faz uma leitura atenta das peças e da obra teórica e crítica de Diderot e Lessing. Seu propósito é perceber em ambos o processo de formação de um conceito de encenação, estudando-os como homens de teatro preocupados não apenas com a escrita do texto dramático, mas igualmente com a realização do espetáculo e seu efeito sobre o espectador. Assim, apresenta com notável erudição o quadro histórico em que estão inseridos e traz outros autores do século XVIII a campo para caracterizar a abrangência do debate estético, centrado na aceitação ou na recusa da estética clássica, tanto na França quanto na Alemanha. No caso de Diderot, cronologicamente anterior a Lessing, a recusa o levou a formulações radicais, como a "teoria da quarta parede" – que os naturalistas retomarão no final do século XIX –, segundo a qual os atores devem representar como se não houvesse plateia, para criar um efeito de realidade sobre o espectador. Igualmente fundamental para que o verdadeiro se imponha na cena é a noção de *tableau*, pensada a partir das aproximações que Diderot faz entre o espetáculo teatral e a pintura. Também são abordadas questões como a do "paradoxo" do ator que deve exprimir as emoções da personagem sem senti-las de fato, ou a da importância da "pantomima" na criação do espetáculo. Fátima Saadi tem uma compreensão perfeita destas e de outras questões, e as explica com muita clareza, levando-nos

a conhecer em bloco o pensamento teórico de Diderot no que diz respeito às relações que, a seu ver, deve haver entre o texto dramático e os elementos cênicos (espaço, cenário, figurinos, atuação) na construção do espetáculo teatral. Ainda que ele não tenha formalizado um conceito de encenação para o seu tempo, vislumbra-se em seus argumentos uma preocupação nova, para além do textocentrismo clássico.

O mesmo se pode dizer quanto ao papel desempenhado por Lessing na Alemanha. Se, por um lado, os comentários sobre o texto dramático predominam na *Dramaturgia de Hamburgo* – por imposição de atores e empresários, como Fátima Saadi ressalta –, por outro não são poucas as intervenções voltadas para os elementos constitutivos do espetáculo. Também ele, que traduziu, de Diderot, *O filho natural,* as *Conversas*, *O pai de família* e *Sobre a poesia dramática*, procurou, em seu trabalho como *Dramaturg* do Teatro Nacional de Hamburgo, valorizar a encenação como uma forma de arte que devia ser apreciada em sua singularidade.

A trajetória intelectual de Lessing é traçada com a mão firme de quem conhece profundamente as suas obras e as dificuldades que ele enfrentou em sua luta por um teatro nacional, constituído por peças escritas não mais em função do modelo da tragédia clássica francesa. Fátima Saadi não perde vista o chão histórico em que ele atuou e explica que, como *Dramaturg*, devia escolher o repertório a ser encenado e escrever comentários sobre as peças e as montagens, o que o levou a observar melhor o trabalho dos atores, a adequação dos cenários e dos figurinos, bem como a

reação do público. Ou seja, sua atividade o aproximou da criação cênica, que se dá no palco, e o fez perceber o espetáculo como um todo coeso, no qual o texto dramático, ainda que seja o fator determinante, divide com os demais elementos articulados a ele a atenção do espectador.

Para Fátima Saadi, as reflexões de Diderot e Lessing estão na base da formação do moderno conceito de encenação, que se afirma no final do século XIX, início do XX, e que ela mesma procura definir: "Seria possível definir a encenação como a decisão – original e específica para cada montagem – a respeito da relação que entre si estabelecerão os diversos elementos cênicos". Ou: "Não se pode falar de encenação sem que tenha sido claramente configurada a individualização de cada um dos componentes da cena, condição essencial à criação de arranjos variados e originais entre eles, traço definidor do conceito de encenação". Ou ainda: "É preciso que o espetáculo seja compreendido como um artefato de produção de sentido. Para tanto, é essencial que cada um dos elementos cênicos seja reconhecido em sua especificidade".

O salto para o final do século XIX se dá no último capítulo do livro, dedicado a considerações sucintas sobre o pensamento teórico de Antoine, Stanislávski e Meyerhold, que modernizaram o espetáculo teatral. Não é objetivo da autora investigar se os três encenadores conheciam as obras de Diderot e Lessing. Seu propósito é outro: mostrar uma ligação entre a segunda metade do século XVIII e o final do século XIX não por possíveis influências diretas, mas pela mesma eclosão de uma necessidade

histórica: perceber o teatro como uma arte singular, a encenação como articulação entre os diversos elementos que compõem o espetáculo, o texto sendo apenas um deles.

Fátima Saadi faz o que promete o título de seu livro. A configuração da cena moderna desenha-se diante dos nossos olhos, por meio de uma argumentação cerrada e firme, coerente do princípio ao fim. Logo, se é preciso dar o crédito a quem de direito, explique-se que Antoine e Stanislávski ainda foram textocentristas. Grandes encenadores, sem dúvida, mas a serviço do texto dramático. É Meyerhold que encarna melhor a modernidade cênica, a ideia do teatro como arte autônoma e da encenação como trabalho artístico com um fim em si mesmo. É todo um processo histórico, portanto, que a autora nos apresenta, de maneira clara e consistente, neste livro que visivelmente nasceu depois de muita leitura, pesquisa e reflexão.

João Roberto Faria

Professor de literatura brasileira da USP

Bibliografia

ABIRACHED, Robert. L'âge bourgeois. Le personnage saisi par la réalité. In: *La crise du personnage dans le théâtre moderne*. Paris: Grasset, 1978, p. 95-147.

ALCANDRE, Jean-Jacques. *Écriture dramatique et pratique scénique*: "Les Brigands" sur la scène allemande des XVIII^{e} et XIX^{e} siècles. Berne: Peter Lang, 1986, 2 v.

ALIVERTI, Maria Ines. *La naissance de l'acteur moderne*. L'acteur et son portrait au XVIII^{e} siècle. Paris: Gallimard, 1998.

ANTOINE, André. *"Mes souvenirs" sur le Théâtre-Libre*. Paris: Arthème Fayard & Cie., 1921.

ANTOINE, André. *Memories of the Théâtre-Libre*. Trad. Marvin A. Carlson. Miami: University of Miami Press, 1977.

ANTOINE, André. *Antoine, l'invention de la mise en scène*. SARRAZAC, Jean-Pierre; MARCEROU, Philippe (orgs.). Arles: Actes Sud-Papiers, 1999.

ANTOINE, André. *Conversas sobre a encenação*. Trad. Walter Lima Torres. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001 (Coleção Dramaturg*ias*).

AQUINO, Ricardo Bigi de. Mlle. Clairon e Mlle. Dumesnil: seus livros de memórias, filosofias de interpretação, e o ideal diderotiano do ator. *Arte Comunicação*, Recife, UFPE, v. 1, n. 2, p. 183-201, dez. 1994.

ARENDT, Hannah. Sobre a humanidade em tempos sombrios. Reflexões sobre Lessing. In: *Homens em tempos sombrios*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 13-36.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1973, p. 440-471 (Os Pensadores).

ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *Crítica e teoria literária na Antiguidade*. Trad. David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro, 1989.

BABLET, Denis. *Le décor de théâtre de 1870 à 1914*. Paris: Centre National de la Recherche Scientifique, 1975.

BARTHES, Roland. Diderot, Brecht, Eisenstein. In: *O óbvio e o obtuso*. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p. 85-92.

BATTEUX, Charles. *Les beaux-arts réduits à un même principe*. Paris: Aux Amateurs de Livres, 1989.

BAUMGARTEN, A. G. *Estética*. A lógica da arte e do poema. Trad. Míriam Sutter Medeiros. Petrópolis: Vozes, 1993.

BELAVAL, Yvon. Le *Paradoxe* dans l'esthétique de Diderot. In: *L'esthétique sans paradoxe de Diderot*. Paris: Gallimard, 1950.

BENJAMIN, Walter. *A origem do drama barroco alemão*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BERLIN, Isaiah. *As raízes do romantismo*. Trad. Isa Mara Lando. São Paulo: Três Estrelas, 2015.

BIALOSTOCKA, Jolanta. Introdução a *Laocoon*. In: LESSING. *Laocoon*. Trad. Courtin. Paris: Hermann, 1990.

BLANC, André. La Comédie-Française (1756-1763). In: Le théâtre en Europe à l'époque de la Guerre des Sept Ans (1756-1763). Journée d'études du Centre de recherche sur le théâtre européen de l'Université Paris-Sorbonne. Paris, 9/6/1979. *Dix-huitième siècle*, n. 13. Paris: Société française d'étude du XVIII^{e} siècle, 1981, p. 210-221.

BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas. *A arte poética*. Trad. Celia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1979.

BOISSON, Bénédicte; FOLCO, Alice; MARTINEZ, Ariane. *La mise en scène theâtrale de 1800 à nos jours*. Paris: PUF, 2010.

BORNHEIM, Gerd. Introdução à leitura de Winckelmann. *Gávea*, Rio de Janeiro, PUC, n. 8, p. 60-81, dez. 1990.

BRUFFORD, W. H. *Germany in the eighteenth century*: the social background of the literary revival. Cambridge: Cambridge University Press, 1965.

BUFFAT, Marc. *Le Paradoxe sur le comédien* et le travail de rupture. In: Études sur le *Neveu de Rameau* et le *Paradoxe sur le comédien* de Denis Diderot. Actes du Colloque organisé à l'Université Paris VII les 15 et 16 novembre 1991. Org. de Georges Benrekassa, Marc Buffat, Pierre Chartier. Paris, *Revue de l'U.F.R. Sciences des textes et documents*, p. 75-85, 1992.

BUTOR, Michel. Diderot le fataliste et ses maîtres. *Répertoires III*. Paris: Minuit, 1970, p. 103-158.

CARLSON, Marvin. *Places of performance*. The semiotics of theatre architecture. Ithaca: Cornell University Press, 1992.

CAVALIERE, Arlete; VÁSSINA, Elena (orgs.). *Teatro russo*. Literatura e espetáculo. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

CHEVREL, Claudine Amiard. *Le Théâtre Artistique de Moscou (1898-1917)*. Paris: CNRS, 1979.

CHIARINI, Paolo. Introduzione. In LESSING, Gotthold Ephraim. *Drammaturgia de Hamburgo*. Trad. Paolo Chiarini. Roma: Bulzoni, 1975, p. VII-LXIV.

CHOUILLET, Jacques. Un théâtre en devenir: les ébauches de Diderot. In: *Diderot*. Paris: Comédie-Française, 1984, p. 81-103.

CHOUILLET. Jacques. Le mythe d'Ariste ou Diderot en face de lui-même. *Revue d'histoire littéraire de la France*, Paris, Armand Colin, [s.d.], p. 565-588.

CHOUILLET, Jacques; CHOUILLET, Anne-Marie. Introdução a *Le père de famille*. In: DIDEROT. *Oeuvres complètes*, v. 10. Paris: Hermann, 1980, p. 165-177.

CLAIRON. *Mémoires écrits par elle-même*. Genève: Slatkine Reprints, 1968.

COCHIN, Charles-Nicolas. *Projet d'une salle de spectacle pour un théâtre de comédie*; CHAUMONT, Chevalier de. *Véritable construction extérieure d'un théâtre d'opéra*; PATTE, Pierre. *Essai sur l'architecture théâtrale*. Genève: Minkoff Reprint, 1974.

CONDILLAC. Lógica. Trad. Nelson Alfredo Aguilar. In: *Condillac, Helvétius, Degérando*. São Paulo: Abril Cultural, 1979, p. 103-106 (Os Pensadores).

CORNEILLE, Pierre. *Três discursos sobre o poema dramático*. Trad. Fátima Saadi. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013 (Coleção Dramaturg*ias*).

COSTA, Iná Camargo. Aproximação e distanciamento (o interesse de Brecht por Stanislávski). In: CAVALIERE, Arlete; VÁSSINA, Elena (orgs.). *Teatro russo*. Literatura e espetáculo. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011, p. 163-181.

D'AUBIGNAC, François Hédelin. *La pratique du théâtre*. Genève: Slatkine Reprints, 1990.

DIDEROT, Denis. *Oeuvres*. Estabelecimento de texto por André Billy. Paris: Gallimard, 1951.

DIDEROT, Denis. *Lettre sur les sourds et muets*. Ed. Hugo Meyer. Diderot Studies. Genève: Droz, 1965, p. 35-121, v. 7.

DIDEROT, Denis. Le fils naturel e Le père de famille. In: TRUCHET, Jacques (org.) *Théâtre du XVIII^e siècle*. Paris: Gallimard, 1974, p. 3-56 e 57-141 (Bibliothèque de la Pléiade).

DIDEROT, Denis. *Discurso sobre a poesia dramática*. Trad. L. F. Franklin de Matos. São Paulo: Brasiliense, 1986.

DIDEROT, Denis. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1979 (Os Pensadores).

DIDEROT, Denis. Observations de M. Diderot sur une brochure intitulée Garrick ou les acteurs anglais. In: DIDEROT. Paris: Comédie-Française, 1984, p. 281-293.

DIDEROT, Denis. *Da interpretação da natureza e outros escritos*. Trad. Magnólia Costa Santos. São Paulo: Iluminuras, 1989.

DIDEROT, Denis. *Le fils naturel*. Entretiens sur le fils naturel. Ed. de Jean-Pol Caput. Paris: Larousse, 1989.

DIDEROT, Denis. *Ensaios sobre a pintura*. Trad. Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papirus, 1993.

DIDEROT, Denis. *Carta sobre os surdos-mudos para uso dos que ouvem e falam*. Trad. Magnólia Costa Santos. Trad. Citações do grego e do latim João Ângelo Oliva Neto. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

DIDEROT, Denis. *Oeuvres esthétiques*. Estabelecimento de texto por Paul Vernière. Paris: Dunod, 1994 (Classiques Garnier).

DIDEROT, Denis. *Oeuvres*. Tome IV. Esthétique – Théâtre. Ed. Laurent Versini. Paris: Robert Laffont, 1996.

DIDEROT, Denis. *Obras I*. Filosofia e política. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2000.

DIDEROT, Denis. *Obras II*. Estética, poética e contos. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2000.

DIDEROT, Denis. *Obras III*. O sobrinho de Rameau. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2006.

DIDEROT, Denis. *Obras IV*. Jacques, o fatalista e seu amo. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2006.

DIDEROT, Denis. *Obras V.* O filho natural. Trad. Fátima Saadi. São Paulo: Perspectiva, 2008.

DORT, Bernard. *O teatro e sua realidade*. Trad. Fernando Peixoto. São Paulo: Perspectiva, 1977.

DORT, Bernard. Le texte et la scène: pour une nouvelle alliance. In: *Le spectateur en dialogue*. Paris: P.O.L., 1995, p. 243-275.

DU BOS, Abbé Jean-Baptiste. *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*. Genève-Paris: Slatkine Reprints, 1993.

DUMESNIL. *Mémoires en réponse aux mémoires d'Hyppolite Clairon;* revus, corrigés et augmentés d'une notice sur cette comédienne par M. Dussault. Genève: Slatkine Reprints, 1968.

EISENSTEIN, S. M. Diderot a parlé de cinéma. Trad. Anne Zouboff e Bela Epstein. In: *Le mouvement de l'ar*t. Paris: Ed. du Cerf, 1986.

ELIAS, Norbert. *O processo civilizador.* Uma história dos costumes. Trad. Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

ELIAS, Norbert. *A sociedade de corte.* Trad. Ana Maria Alves. Lisboa: Estampa, 1995.

ELIAS, Norbert. *Mozart*. Sociologia de um gênio. Trad. Sergio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.

ENGEL, Johann Jacob. *Idées sur le geste et l'action théâtrale.* Genève: Slatkine Reprints, 1979.

FERRY, Jean-Luc. La révolution du goût. Entre le coeur et la raison. Le moment kantien: le sujet de la réflexion. In: *Homo aestheticus.* L'invention du goût à l'âge démocratique. Paris: Grasset, 1990, p. 17-159.

FLOCON, Albert; TATON, René. *La perspective*. Paris: PUF, 1963.

FOLKIERSKI, Wladislaw. *Entre le classicisme et le romantisme:* étude sur l'esthétique et les esthéticiens du XVIII[e]. Paris: Honoré Champion, 1969.

FRANCASTEL, Pierre. L'esthétique des Lumières. In: *Utopie et institutions au XVIII[e] siècle*. Paris: Mouton, 1963, p. 331-357.

FRANCASTEL, Pierre. *A realidade figurativa*: elementos estruturais de sociologia da arte. Trad. Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Perspectiva, 1973.

FRANCASTEL, Pierre. *Peinture et société*: naissance et destruction d'un espace plastique (de la Renaissance au cubisme). Paris: Denoël, 1977.

FRANCASTEL, Pierre. Le théâtre est-il un art visuel? In: BABLET, Denis; JACQUOT, Jean (orgs.). *Le lieu théâtral dans la société moderne*. Paris: Centre National de la Recherche Scientifique, 1978, p. 77-83.

FRANTZ, Pierre. *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII[e] siècle*. Paris: PUF, [s.d.].

FRIED, Michael. *La place du spectateur*. Esthétique et origines de la peinture moderne. Trad. Claire Brunet. Paris: Gallimard, 1990.

GOETHE. Regras para atores. In: LENZ, Jakob Michael Reinhold; GOETHE, J. W. *Notas sobre o teatro / Regras para atores*. Trad. Fátima Saadi. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006 (Coleção Dramaturgias).

GOETHE; ECKERMANN. *Conversations de Goethe avec Eckermann*. Trad. Jean Chuzeville. Paris: Gallimard, 1988.

GONÇALVES, Aguinaldo José. *Laokoon revisitado*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

GRAPPIN, Pierre. Le dix-huitième siècle (1700-1815). In: MOSSÉ, Fernand (org.). *Histoire de la littérature allemande*. Paris: Aubier, 1959, p. 336-347.

GRIMBERG, Michel. *La réception de la comédie française au XVIII^e siècle dans l'aire germanophone de 1694 à 1799, vue à travers les traductions et leurs préfaces*. Tese (Doutorado) – Université Paris IV, Paris, 1994-1995.

GUÉNOUN, Denis. *A exibição das palavras*. Uma ideia (política) do teatro. Trad. Fátima Saadi. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2003 (Folhetim/Ensaios).

GUÉNOUN, Denis. Contágio e purgação. Trad. Fátima Saadi. *Folhetim*, Teatro do Pequeno Gesto, Rio de Janeiro, n. 19, p. 8-20, jan.-jun. 2004.

GUÉNOUN, Denis. *O teatro é necessário*? Trad. Fátima Saadi. São Paulo: Perspectiva, 2004.

GUINSBURG, J. *Stanislavski e o Teatro de Arte de Moscou*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

GUINSBURG, J. Denis Diderot. *Revista USP*, n. 4, p. 123-146, dez./jan./fev. 1989/1990.

GUSDORF, Georges. *Les principes de la pensée au siècle des lumières*. Paris: Payot, 1971.

GUSDORF, Georges. *Dieu, la nature, l'homme au siècle des lumières*. Paris: Payot, 1972.

GUSDORF, Georges. *Naissance de la connaissance romantique au siècle des lumières*. Paris: Payot, 1976.

HAZARD, Paul. Les déismes. Lessing. In: *La pensée européenne au XVIII^e siècle*. De Montesquieu à Lessing. Paris: Fayard, 1963, p. 404-421.

HORÁCIO. *A arte poética*. Trad. Dante Tringali. São Paulo: Musa Editora, 1993.

HORÁCIO. *Arte poética*. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. Crítica e arte literária na Antiguidade (em itálico). Trad. David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro, 1989, p. 59-77.

HUPPES, Ivette. *Melodrama*. O gênero e sua permanência. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

IFFLAND. *Mémoires avec une notice sur les ouvrages de cet acteur*. Genève: Slatkine Reprints, 1968.

JOHANN, Friedrich, Freiherr von Reden-Esbeck. *Caroline Neuber und ihre Zeitgenossen*. Ein Beitrag zur deutschen Kultur- und Theatergeschichte. Leipzig: Johan Ambrosius Barth, 1881. Disponível em: <https://archive.org/stream/carolineneuberu02redegoog#page/n236/mode/1up>. Acesso em: 15/11/2015.

JOMARON, Jacqueline (org.). *Le théâtre en France*: du Moyen Âge à 1789. Paris: A. Colin, 1988. v. 1.

KANT, Immanuel. "Resposta à pergunta: Que é 'Esclarecimento'"? In: *Textos seletos*. Trad. Raimundo Vier. Petrópolis: Editora Vozes, 2005, p. 63-71.

KNEBEL, Maria Ósipovna. *L'analyse-action*. Adapt. Anatoli Vassiliev. Trad. Nicolas Struve, Segueï Vladimirov, Stéphane Poliakov. Arles: Actes Sud-Papiers, 2006.

KNÉBEL, María Ósipovna. *El último Stanislavsky*. Análisis activo de la obra y el papel. Trad. Jorge Saura. Madrid: Editorial Fundamentos, 2010.

KOSELLECK, Reinhart. *Le règne de la critique*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1979.

KREBS, Roland. *L'idée de "Théâtre National" dans l'Allemagne des Lumières*. Théorie et réalisations. Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1985.

KUHN, Thomas S. *A estrutura das revoluções científicas*. Trad. Beatriz Vianna Boeira e Nelson Boeira. São Paulo: Perspectiva, 2007.

LACOUE-LABARTHE, Philippe. O paradoxo e a mimese. Trad. Fátima Saadi. In: *A imitação dos modernos*: ensaios sobre arte e filosofia. Virginia Figueiredo e João Camillo Penna (orgs.). Trad. João Camillo Penna [et al.]. São Paulo: Paz e Terra, 2000, p. 159-179.

LEPAPE, Pierre. *Diderot*. Paris: Flammarion, 1991.

LESSING, Gotthold Ephraim. Siebzehnter Brief. In: *Werke*. Literaturkritk. Poetik und Philologie. München: Karl Hansen Verlag, 1973. v. 5.

LESSING, Gotthold Ephraim. *Laokoon* oder über die Grenzen der Malerei und Poesie. In: *Werke*. Kunsttheoretische und Kunsthistorische Schriften. München: Carl Hanser Verlag, 1974. v. 6.

LESSING, Gotthold Ephraim. *Drammaturgia d'Amburgo*. Trad. Paolo Chiarini. Roma: Bulzoni, 1975.

LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoon*. Trad. Courtin (1866). Prefácio de Hubert Damisch. Introd. Jolanta Bialostocka. Paris: Hermann, 1990.

LESSING, Gotthold Ephraim. *Dramaturgia de Hamburgo*. Trad. Feliu Formosa. Introdução de Paolo Chiarini (Trad. Luigia Perotto). Madrid: Asociación de diretores de escena de España, 1993.

LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.

LESSING, Gotthold Ephraim. *Miss Sara Sampson*. Stuttgart: Reclam, 2003.

LESSING, Gotthold Ephraim. *Dramaturgia de Hamburgo*. Seleção antológica. Tradução, intr. e notas de Manuela Nunes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.

LESSING, Gotthold Ephraim. *Emília Galotti*. Trad. Fátima Saadi. São Paulo: Peixoto Neto, 2007.

LESSING, Gotthold Ephraim. *Dramaturgie de Hambourg*. Tradução, introdução e comentário por Jean-Marie Valentin. [s.l.]: Klincksieck, 2010.

LESSING, Gotthold Ephraim. *Hamburgische Dramaturgie*. Editada e comentada por Klaus L. Berghahn. Stuttgart: Reclam, 2013.

LESSING, Gotthold Ephraim. *Obras, crítica e criação*. Org. e trad. J. Guinsburg e Ingrid D. Koudela; trad. Gita K. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2016.

LEWINTER, Roger. L'exaltation de la vertu dans le théâtre de Diderot. *Diderot Studies*, Genève, Droz, n. 8, p. 119-169, 1966.

LIMA, Luiz Costa. O controle religioso do imaginário. O iluminismo francês e Diderot. Diderot: filósofo e crítico de arte. In: *O fingidor e o censor no Ancien Régime, no Iluminismo e hoje*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1988, p. 1-204.

LUCKHURST, Mary. *La palavra que empieza por D.* Dramaturgia, dramaturgismo y asesoría literária en el teatro desde el siglo XVIII. Trad. Ignacio García May. Madrid: Editorial Fundamentos, 2008.

MANN, Thomas. *Discours sur Lessing*. In: Programa do espetáculo *Emilia Galotti*, de Lessing, montado pelo Théâtre National de Strasbourg, em 1985, com direção de Jacques Lassalle.

MARINIS, Marco de. Aristotele teorico dello spettacolo. *Teatro antico*. Atti del Convegno Internazionale. Torino, 17-19 aprile 1989. Centro Regionali Universitario per il Teatro del Piemonte. Edizioni Costa & Nolan, 1991, p. 9-23. Disponível em: <http://drammaturgia.fupress.net/saggi/saggio.php?id=4275>. Acesso em: 10/07/2016.

MATOS, Franklin de. Filosofia e teatro em Diderot. In: Diderot. *Discurso sobre a poesia dramática*. São Paulo: Brasiliense, 1986, p. 7-25.

MATOS, Franklin de. A querela do teatro no século XVIII: Voltaire, Diderot, Rousseau. *O que nos faz pensar*, Rio de Janeiro, Departamento de Filosofia da PUC, n. 25, p. 7-22, agosto de 2009. Disponível em: <www.oquenosfazpensar.com/adm/uploads/artigo/a_querela_do_teatro_no_seculo_xviii:_voltaire,_diderot,_rousseau/25_2_Franklin_Querela_do_teatro.pdf>. Acesso em: 1/2/15.

MEYERHOLD. *Écrits sur le théâtre*. Trad., pref. e notas Béatrice Picon-Vallin. Lausanne: L'Âge d'Homme, 2001. Tome 1 (1891-1917).

MEYERHOLD. *Vsevolod Meyerhold*. Org., introdução e trad. Béatrice Picon-Vallin. Arles: Actes Sud-Papiers, 2005 (Mettre en scène).

MEYERHOLD. *Écrits sur le théâtre*. Trad., pref. e notas Béatrice Picon-Vallin. Lausanne: L'Âge d'Homme, 2009. Tome 2 (1917-1930).

MEYERHOLD, Vsévolod. *Do teatro*. Trad. Diego Moschkovich. São Paulo: Iluminuras, 2012.

MORAES, Marcelo Jacques de. Forma, sentido e alteridade nos Salões de Diderot. In: *A incerteza das formas*. Rio de Janeiro: 7Letras; Faperj, 2017, p. 17-31.

NESBET, Hug Barr. *Gotthold Ephraim Lessing*. His life, works and thought. Oxford: Oxford University Press, 2013.

NOVERRE, Jean-Georges. *Cartas sobre a dança*. Trad. Mariana Monteiro. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Fapesp, 1998.

NUNES, Manuela. Introdução. In: LESSING, Gotthold Ephraim. *Dramaturgia de Hamburgo*. Seleção antológica. Trad., intr. e notas Manuela Nunes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005, p. 3-20.

PALISSOT. Les Philosophes. In: TRUCHET, Jacques. *Théâtre du XVIII^e siècle*. Paris: Gallimard, 1974, p. 143-204.

PALLARES-BURKE, Maria Lúcia Garcia. *The Spectator*. O teatro das Luzes: diálogo e imprensa no século XVIII. São Paulo: Hucitec, 1995.

PANOFSKY, Erwin. *La perspective comme forme symbolique et autres essais*. Trad. Guy Balance. Paris: Minuit, 1975.

PASQUIER, Pierre. La conversion de Diderot. In: *La mimésis dans l'esthétique théâtrale française du début de l'âge classique à la fin de la période romantique*, p. 535-567. Tese (Doutorado) – Université de Caen [s.d.].

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. Trad. Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PAVIS, Patrice. *La mise en scène contemporaine*. Origines, tendances, perspectives. Paris: Armand Colin, 2010.

PEYRONNET, Pierre. *La mise en scène au XVIII^e siècle*. Paris: Nizet, 1974.

PICON-VALLIN, Béatrice. *A cena em ensaios*. Trad. Fátima Saadi, Cláudia Fares e Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PICON-VALLIN, Béatrice. *Meyerhold*. Trad. Fátima Saadi, Isa Kopelman, J. Guinsburg, Marcio Honorio de Godoy. São Paulo: Perspectiva, 2013.

PICON-VALLIN, Béatrice. *A arte do teatro: entre tradição e vanguarda*. Meyerhold e a cena contemporânea. Trad. Cláudia Fares, Denise Vaudois, Fátima Saadi. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto / 7Letras, 2013.

PICON-VALLIN, Béatrice. Stanislávski e Meyerhold. Solidão e revolta. *Folhetim*, Rio de Janeiro, Teatro do Pequeno Gesto / 7Letras, n. 30, p. 6-33, 2013.

PROUST, Jacques. Le paradoxe du fils naturel. *Diderot Studies*, Genève, Droz, n. 3, p. 209-220, 1963.

PRUNER, Francis. *Les luttes d'Antoine au Théâtre Libre*. Paris: M. J. Minard, 1964. v. I.

RICCOBONI, François. *L'art du théâtre, suivi d'Une Lettre de M. Riccoboni Fils à Monsier*** au sujet de l'art du théâtre*. Genève: Slatkine Reprints, 1971.

ROSENFELD, Anatol. A aventura de Hamburgo. In: LESSING, Gotthold Ephraim. *De teatro e literatura*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Herder, 1964.

ROSENFELD, Anatol. *História da literatura e do teatro alemães*. São Paulo: Perspectiva, Edusp; Campinas: Editora da Unicamp, 1993.

ROUBINE, Jean-Jacques. A *linguagem da encenação teatral 1880-1980*. Trad. Yan Michalski. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

ROUGEMONT, Martine de. *La vie théâtrale en France au XVIII^e siècle*. Paris; Genève: Champion-Slatkine, 1988.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Carta a d'Alembert*. Trad. Roberto Leal Ferreira. Campinas: Editora da Unicamp, 1993.

SAADI, Fátima. Lessing, Voltaire e seus fantasmas. *Folhetim*, Rio de Janeiro, Teatro do Pequeno Gesto, n. 1, p. 17-34, [s.d.]. Disponível em: <www.pequenogesto.com.br/folhetim/folhetim1.pdf>. Acesso em: 5/5/2016.

SAINTE-ALBINE, Pierre Rémond de. *Le comédien*. Genève: Slatkine Reprints, 1971.

SÁNCHEZ, José A. *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. México: Toma Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas: Paso de Gato, 2012.

SCHERER, Jacques. *La dramaturgie classique en France*. Paris: Nizet, 1986.

SCHLEGEL, Friedrich Schlegel. Do espírito combinatório. In: *Da essência da crítica e outros textos*. Trad. Bruno C. Duarte. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2015, p. 191-202.

SCHRIMPF, Hans Joachim. Critica e Compassione. Sulla "Drammaturgia d'Amburgo" di G. E. Lessing. *Quaderni di Teatro*, Teatro Regionale Toscano, Firenze, Vallechi, a. 3, n. 11, feb. 1981, p. 196-209.

SENNET, Richard. O problema público. O mundo público do antigo regime. In: *O declínio do homem público* – as tiranias da intimidade. Trad. Lygia Araújo Watanabe. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 15-155.

SHUBA, Simone. *Stanislavski em processo*: Um mês no campo – Turguêniev. São Paulo: Perspectiva: Teatro Escola Macunaíma, 2016.

SIMÓN, Pablo Iglesias. Direção cênica e princípios estéticos na companhia dos Meininger. Trad. Fátima Saadi. *Folhetim*, Rio de Janeiro, Teatro do Pequeno Gesto, n. 25, p. 6-31, jan.-jun. 2007.

SONREL, Pierre. *Traité de scénographie*. Paris: Librairie Théâtrale, 1984.

STAËL, Mme. de. *De l'Allemagne*. Paris: Garnier-Flammarion, 1968. 2 v.

STANISLAVSKI, Constantín. *Mi vida en el arte*. Trad. Salomón Merener. Buenos Aires: Editorial Quetzal, 1981.

STANISLAVSKI, Konstantin S. *Minha vida na arte*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

STANISLAVSKI, Constantin. *Constantin Stanislavski*. Trad. Stéphane Poliakov. Arles: Actes Sud-Papiers, 2015 (Mettre en scène).

STAROBINSKI, Jean. *L'invention de la liberté*: 1700-1789. Genève: Éditions d'Art Albert Skira, 1964.

STAROBINSKI, Jean. L'accent de la verité. In: *Diderot*. Paris: Comédie-Française, 1984, p. 33-61.

STAROBINSKI, Jean. Diderot descripteur. Art de voir, art de décrire II. *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, Paris, Centre Georges Pompidou, n. 24, p. 83-96, été 1988.

STAROBINSKI, Jean. *Diderot dans l'espace des peintres suivi de Le sacrifice en rêve*. Paris: Réunion des musées nationaux, 1991.

STENDHAL. *Racine e Shakespeare*. Trad. Leila de Aguiar Costa. São Paulo: Edusp, 2008.

SÜSSEKIND, Pedro. A teoria do drama e o método interpretativo de Peter Szondi. *Folhetim*, Rio de Janeiro, Teatro do Pequeno Gesto, n. 17, p. 17-23, maio-ago. 2003.

SZONDI, Peter. Tableau et coup de théâtre. Pour une sociologie de la tragédie domestique et bourgeoise chez Diderot et Lessing. *Poétique*, Paris, Seuil, n. 9, p. 4-5, 1972.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama burguês (século XVIII)*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosacnaify, 2004.

THOMASSEAU, Jean-Marie. *O melodrama*. Trad. Claudia Braga e Jacqueline Penjon. São Paulo: Perspectiva, 2005.

TISSIER, André. Recherches sur la mise en scène en France au XVIII[e] siècle: limites des informations. In: DIETRICH, Margret. *Regie und Dokumentation*, Forschung und Lehre. Salzburg: Otto Müller Verlag, 1974, p. 131-138.

TODOROV, Tzvetan. Poïétique et poétique selon Lessing. In: *Recherches poïétiques*. Groupe de Recherches Esthétiques du CNRS. Paris: Klinksieck, 1974, p. 25-41. Tome 1.

TOPORKOV, Vassíli. *Stanislávski ensaia* – memórias. Trad. Diego Moschkovich. São Paulo: É Realizações, 2016.

TORRES, Walter Lima. Introdução histórica: o ensaiador, o diretor e o encenador. *Folhetim*, Rio de Janeiro, Teatro do Pequeno Gesto, n. 9, p. 60-71, jan.-abr. 2011. Disponível em: <www.pequenogesto.com.br/index.php/portfolio/detail/folhetim-9/>. Acesso em: 21/07/2016.

TORT, Patrick. Document: Généalogie du "Paradoxe". *Revue d'Histoire du Théâtre*, Paris, Société d'Histoire du Théâtre, a. 28, n. 1, p. 7-44, 1976-1.

TORT, Patrick. La partition intérieure. *Revue d'Histoire du Théâtre*, Paris, Société d'Histoire du Théâtre, a. 28, n. 1, p. 45-73, 1976-1.

UBERSFELD, Anne. A representação dos clássicos – reescritura ou museu. Trad. Fátima Saadi. *Folhetim*, Rio de Janeiro, Teatro do Pequeno Gesto, n. 13, p. 8-37, abr.-jun. 2002.

VALENTIN, Jean-Marie. Lessing et le théâtre français dans la "Dramaturgie de Hambourg". In: MOES, Jean; VALENTIN, Jean-Marie (orgs.). *De Lessing à Heine*. Un siècle de relations littéraires et intellectuelles entre la France et l'Allemagne. Paris: Didier, 1985, p. 31-59.

VALENTIN, Jean-Marie. Le théâtre, le national et l'humain. In: *Dramaturgie de Hambourg*. Trad. Jean-Marie Valentin. [s.l.]: Klincksieck, 2010, p. IX-CXXVI.

VALENTIN, Jean-Marie. *Poétique et critique dramatique*. *La Dramaturgie de Hambourg* (1769) de G. E. Lessing. Paris: Les Belles Lettres, 2013.

VALENTIN, Jean-Marie. Gotthold Ephraim. Lessing, l'essencialiste. In: *Aristote écartelé*. Poétiques du théâtre allemand de la Renaissance à Brecht et Müller. Paris: Klincksieck, 2014, p. 123-178.

VÁSSINA, Elena. "Nenhum manual ou gramática da arte teatral": alguns apontamentos sobre a formação do sistema de Stanislávski. *Folhetim*, Rio de Janeiro, Teatro do Pequeno Gesto / 7Letras, n. 30, p. 34-43, 2013.

VÁSSINA, Elena; LABAKI, Aimar. *Stanislávski, vida, obra e Sistema*. Rio de Janeiro: Funarte, 2015.

VEINSTEIN, André. *La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*. Paris: Flammarion, 1955.

VIRGÍLIO. *Eneida*. Trad. David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1969.